Abonnements et vente à la **Librairie du FIGARO**,
26, Rue Drouot, PARIS

Nouvelle Série N° 16

PRIX NET 1 FR. 50 — ÉTRANGER 2 FR.

La Revue Théâtrale

NUMÉRO SPÉCIAL

SUR LE

Théâtre Turc

قره كوز

KARAGUEUZ

Personnage initial du Théâtre turc.

LE FIGARO

GRAND JOURNAL INDÉPENDANT A SIX PAGES

DIRECTEUR-GÉRANT : Gaston CALMETTE

EMILE OLLIVIER, VICTORIEN SARDOU, JULES CLARETIE, EDMOND ROSTAND, de l'Académie française ;
MARCEL PRÉVOST, MAURICE MAETERLINCK, A. CLAVEAU, GEORGES OHNET, JULES LOCHE, EMMANUEL ARÈNE, ALFRED CAPUS, MAURICE DONNAY, GASTON DESCHAMPS, EDOUARD ROD, ETIENNE GROSCLAUDE, ABEL HERMANT, PAUL STRAUSS, FRANCIS CHEVASSU, ERNEST DAUDET, FRANCIS JAMES, FŒMINA, HENRY BORDEAUX, PIERRE DE COULEERTIN, GABRIEL DE LA ROCHEFOUCAULD, LE PASSANT, etc.

Le Figaro publie chaque samedi une page de musique.

Le Salon des Abonnés créé par la gérance actuelle, est le rendez-vous de tous les abonnés et amis du grand journal mondain, qui peuvent y faire toute leur correspondance et y trouver tous les journaux étrangers, les renseignements utiles à leurs achats, téléphone, télégraphe, etc. Trois à quatre fois par mois, des concerts intimes sont donnés dans ce Salon des Abonnés que décorent d'élégantes vitrines où figurent les dernières créations du commerce et de l'industrie parisienne.

PUBLICITÉ

La publicité du **Figaro** est la plus recherchée parce qu'elle est lue par le monde élégant dans tous les pays

ABONNEMENTS DU "FIGARO"

Paris, Seine et Seine-et-Oise : 60 francs par an avec la prime mensuelle du *Figaro-Modes*.
— — — Six mois : 30 francs. — Trois mois : 15 francs.
Départements : 75 francs par an avec la prime gratuite mensuelle du *Figaro-Modes*.
— Six mois : 37 fr. 50. — Trois mois : 18 fr. 75
On s'abonne dans tous les bureaux de poste de France et d'Algérie
Étranger (Union postale) : 86 francs par an avec la prime gratuite mensuelle du *Figaro-Modes*.
— — Six mois : 46 francs — Trois mois : 21 fr. 60
Les changements d'adresse se font sans supplément de prix. Il suffit d'envoyer une bande d'abonnement

RÉDACTION ET ADMINISTRATION, PUBLICITÉ ET PETITES ANNONCES
à l'Hôtel du "Figaro", 26, Rue Drouot, PARIS

Le FIGARO-MODES *mensuel est servi* GRATUITEMENT *à tous les abonnés d'un an du journal* LE FIGARO
(Prix du numéro : 2 fr. net ; à l'étranger : 2 fr. 50
Abonnement : 22 fr. ; Départements, 24 fr. ; Étranger 28 (francs).

Le **FIGARO ILLUSTRÉ** *mensuel, superbe revue artistique avec nombreuses planches en couleurs. Cette année — qui est la vingt-deuxième depuis son apparition — la direction du* **FIGARO** *a fait de nouveaux sacrifices pour augmenter encore l'éclat de cette magnifique publication. La direction en est confiée à M. Roger Millès, notre éminent collaborateur ; nous nous sommes également assuré le concours de MM. Henri de Régnier, Romain Coolus, Georges Lecomte, Pierre Veber, Ch. Henri Hirsch, etc., ainsi que celui de l'élite des peintres contemporains.*
(Prix du numéro : 3 francs net ; à l'Étranger : 3 fr. 50
Abonnements : 36 francs par an pour la France et 42 francs pour l'Étranger).

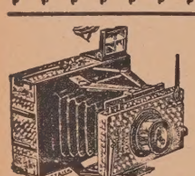
LISÉRIS DERNIÈRE CRÉATION

Le Parfum préféré des Élégantes

EAU de TOILETTE
Kananga-Osaka
d'une délicieuse fraîcheur, tonifie la peau et lui conserve l'incomparable éclat de la jeunesse.
Parfumerie V. RIGAUD, 1, faub. St-Honoré (r. Royale), Paris

Hygiène de la Bouche et de l'Estomac
APRÈS LES REPAS 2 OU 3
PASTILLES VICHY-ÉTAT
Facilitent la digestion

Fleurs naturelles de LION Fleurs
LES PLUS APPRÉCIÉES
Pour les Couronnes et Fleurs de deuil
Couronnes de luxe — Grand Modèle d'Art nouveau depuis 20 fr.
Coussins et Croix — Violettes, Pensées, Parmes et Orchidées depuis 30 fr.
LIVRAISONS IMMÉDIATES
LION FLEURS, 2 *et* 19, *Boulevard de la Madeleine.* Téléphone 247-25



Appareils et Fournitures Photographiques
ANCIENNE MAISON
DOM MARTIN
51 bis, Boulev. Saint-Germain — PARIS
MAURICE LANGUELLIER, Suc.
Catalogue franco — Ateliers pour tirages d'Amateurs — Livraison rapide

Le benjoin dont il est saturé fait que le
SAVON TOLÉDO
adoucit la peau et la débarrasse des *feux, rougeurs.*
DÉPÔT : 43, boul. de Belleville, PARIS — 2 fr la boîte de 3.

GERMANDRÉE
EN POUDRE ET SUR FEUILLES
BREVETÉ — Secret de beauté d'un parfum idéal d'une adhérence absolue salutaire et discrète, donne à la peau *Hygiène et Beauté.* — S. G. D. G
Exposition Universelle de 1900 : MÉDAILLE D'OR
MIGNOT & BOUCHER, 19, Rue Vivienne, 19, PARIS

SULFURINE LANGLEBERT — BAIN SULFUREUX SANS ODEUR
Hygiénique, Fortifiant, Antirhumatismal
Agent puissant contre l'Obésité.

SOUPLESSE et BEAUTÉ de la PEAU
Peut être pris chez soi, sans baignoire spéciale.
VENTE *Dans toutes Pharmacies.* — Prix : 1 fr. 25.

SEUGNOT
CONFISEUR
Spécialité de Dragées et Boîtes pour Baptêmes
BONBONS
CHOCOLATS, DESSERTS
28, Rue du Bac
PARIS
TÉLÉPHONE : 729-71

SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES
Librairie Paul OLLENDORFF, 50, Chaussée-d'Antin, PARIS
LES VOSGES
DU DONON AU BALLON D'ALSACE
Texte par A. FOURNIER, président de la Section des Hautes-Vosges du Club Alpin Français. Illustrations par V. FRANCK, peintre-photographe à Saint-Dié. Papier, gravure et impression de L. GEISLER, aux Châtelles, par Raon-l'Étape (Vosges). — Un volume in-4° raisin de 700 pages, illustré de 900 gravures dans le texte, 225 hors-texte et 6 planches en couleur.

Eau de Botot — Dentifrice Supérieur — Exig. la Signat. — M. Botot

Les Artistes célèbres
Les Grandes Dames
Les Princesses
ACHÈTENT TOUTES
leurs DESSOUS
ET
leurs
Corsets
Chez
Léoty
LONDRES
33, New Bond Street
PARIS, *8, Place de la Madeleine*

23, Avenue de la Grande-Armée PARIS
Automobiles
RICHARD-BRASIER
PREMIER des Éliminatoires Françaises
GAGNANT de la
Coupe GORDON-BENNETT (1904)

DERNIÈRE CRÉATION "DIVINE ESSENCE" PARFUM CÉLESTE
LE NOM DIT TOUT
NE SE TROUVE QU'A LA GRANDE PARFUMERIE
7, Boulevard Poissonnière, PARIS
LE GRAND FLACON 10 fr. Franco Partout

3e Année. — Nouvelle Série. — N° 16. Août 1904. — 11.

LA REVUE THÉÂTRALE

BIMENSUELLE

DIRECTEUR-ADMINISTRATEUR
L. GEISLER

RÉDACTEUR EN CHEF
ED. GAUTHIER

Abonnements :

Un an : Paris ..... 36 fr.
— Départements ..... 36 fr.
— Etranger..... 48 fr.

RÉDACTION & ADMINISTRATION
60, Rue de La Rochefoucauld — Paris
Téléphone 271-94

ATELIER SPÉCIAL DE PHOTOGRAPHIE
Couture, opérateur

Abonnements et Vente :
LIBRAIRIE du *FIGARO*, Hôtel du *Figaro*
26, Rue Drouot — Paris.

Pour la Publicité
S'adresser 60, rue de La Rochefoucauld
Paris (IXe)

Le Numéro
France..... 1 fr. 50
Etranger..... 2 fr. »

LE THÉATRE TURC

A Monsieur A. Barbier de Meynard,
de l'Institut,
Directeur de l'École des Langues Orientales.

Les derniers événements suscités en Orient viennent de remettre la Nation Turque à l'ordre du jour. Tout ce qui touche à ce peuple ne saurait être indifférent. Le moment paraît donc opportun de le montrer sous ses phases inconnues.

J'ai essayé dans une étude purement littéraire, aussi complète que possible, et présentée, en son ensemble, pour la première fois, d'examiner son Théâtre dont l'historique et le répertoire, encore ignorés, intéresseront, je l'espère, ceux qui s'occupent des choses d'art.

Je me suis d'autant plus attaché à cette étude qu'aucune scène n'a mieux réfléchi un état social et subi l'influence d'une organisation et d'un milieu tout particuliers.

Le lecteur voudra bien excuser les lacunes, les erreurs mêmes qui auraient pu se glisser dans un travail où je n'avais pour me diriger d'autres points de repère que les notes recueillies, au jour le jour, pendant de nombreuses années.

Je tiens à remercier, ici, le jeune artiste français Lucien Zacchéo, de Paris, pour les aquarelles de *Karagueuz* peintes spécialement en vue de cette étude ; la Maison Phébus, de Constantinople, qui, également pour cette même étude, a pris les différents clichés des musiciens turcs et de la troupe Minakian ; M. Pierre Anméghian, pour son croquis si original de *Karagueuz et Hadjiyvat* ; enfin MM. Tchouadjian fils et S. Hussepian, beau-frère du compositeur turc, pour les dessins d'*Arif* et de *Zemireh*.

A. T.

Avant-Propos

De toutes les littératures iraniennes et sémitiques — syro-arabes, d'après Renan — et de leurs dérivées, la littérature ottomane est la seule dont le théâtre, en plein développement, compte, déjà, à son actif, des œuvres originales de puissante conception. Le théâtre arabe et le théâtre persan sont, le premier en formation et de date trop récente, le second trop exclusif, trop religieux, trop « mystère », pour soutenir une comparaison avec le théâtre turc.

Bien distinctes entre elles, les trois époques du théâtre turc sont :
L'époque de Karagueuz (de... à 1760) ;
L'époque de l'Orta Oyounou (de 1790 à 1869) ;
L'époque contemporaine (de 1869 à nos jours).

Cl. Abdullah frères.

Spectateurs attendant une représentation de Karagueuz

PREMIÈRE PÉRIODE

Karagueuz. - Esthétique (de... à 1790).

Au théâtre populaire de Guignol, en France, correspond en Turquie le théâtre populaire de Karagueuz. *Karagueuz*, littérairement, signifie « yeux noirs ». Deux différences distinguent ces deux scènes : les personnages de Guignol sont en bois et se meuvent dans un cadre avec décors et rideaux, comme de véritables acteurs ; les personnages de Karagueuz sont en baudruche coloriée et profilent leur ombre sur un écran en toile tendue, éclairé par derrière, à la façon des ombres chinoises ; mais, tandis que ces dernières sont immobiles et uniformément noires, chez les personnages de Karagueuz on distingue très nettement sur la toile les couleurs des figures et des costumes, les mouvements et jusqu'au moindre des gestes.

Les personnages teintés sont obtenus par la puissante lumière disposée derrière eux. Cette lumière envoie, par transparence, les couleurs sur la toile et son interposition entre les pantins et les opérateurs rend ces derniers invisibles. Cette même interposition explique pourquoi les personnages de Karagueuz se meuvent sur une scène sans décors ; ces décors empêcheraient de les faire manœuvrer. Des trois unités, Karagueuz n'a gardé que l'unité de lieu ; encore y était-il forcé. Ce sont les personnages qui, au cours de la pièce, renseignent le public sur le lieu où ils agissent et l'avisent des changements de décors. Comme au temps de Shakespeare, quoi !

On manœuvre les pantins au moyen d'une longue baguette fixée à leur dos ; le supplice du pal. A cette baguette se relient les fils qui font mouvoir leurs bras, leurs jambes, leur tête et leur buste.

L'origine du théâtre de Karagueuz se perd dans la nuit des temps, ce qui explique, jusqu'à un certain point son immoralité. Le terrible Mahomet II ne rêvait pas encore la conquête de Constantinople que les tribus nomades turques prenaient un grand plaisir aux prouesses érotiques de ce mauvais sujet. Qui peut affirmer que l'obscène Karagueuz ne soit pas sorti tout entier du cerveau génial d'un Rabelais asiatique à la suite d'une libérale romaine, d'une bacchanale de la Grèce ou d'une fête d'Osiris.

Quelques auteurs croient voir en lui la caricature d'un vizir de Saladin : il serait, dans ce cas, d'origine musulmane. Mais rien ne prouve ce dire, basé moins sur des faits que sur l'imagination. Quoi qu'il en soit, des siècles ont passé depuis, sans amener aucune modification au tempérament fougueux de Karagueuz : l'amour physique le possède aujourd'hui comme au jour de sa naissance : il est resté, cet amour, aussi terre à terre que l'instinct animal qui le fit naître, aussi féroce que la nature qui pousse brutalement, et sans aucune aspiration d'ordre supérieur, les deux sexes à se rapprocher. Le mépris du Turc pour la femme, dépourvue d'âme, affirme-t-il, ne renfermerait-il pas le mot de l'énigme ?

La troupe du théâtre de Karagueuz se compose d'une foule de personnages dont le nombre plus ou moins grand dépend des moyens de l'entrepreneur pour qui chaque couple de marionnettes exige le concours d'un compère. Quatre personnages sont cependant d'absolue nécessité pour que le spectacle puisse, régulièrement, avoir lieu : *Karagueuz*, *Hadjiyvat*, le *père noble* et le *Zeïbeck*.

A tout seigneur tout honneur. *Karagueuz* est un congénère de Polichinelle ; sot, fourbe et hypocrite comme lui, il représente le type national pris dans la vie vulgaire. Le Pulcinella de Naples, le Meapatacco romain, l'Arlequin de Bologne, le Polichinelle français, le Guignol lyonnais, le Punch anglais, le Vylenspiegel du Nord, le Ketchel Pehlivan de Perse, le Karagueuz turc se ressemblent sous tous rapports, avec cette seule différence que leur passion dominante est celle de la nation dont ils représentent le type. Ces héros, pris dans le peuple, et sans qu'aucune éducation soit venue corriger leurs instincts brutaux, sont égoïstes sans exception : tous placent leurs intérêts propres au-dessus de ceux des personnes qu'ils servent. Faisant consister la vie dans les aises et la bonne chère, ces messieurs ne visent qu'à un but : l'assouvissement de leurs passions. De ce bataillon de mauvais sujets, Polichinelle paraît encore le plus civilisé. Tous les moyens semblent bons à ces protagonistes des représentations populaires pour arriver à leurs fins. On les prendrait pour des lecteurs assidus de Machiavel. Ils savent, avec la même désinvolture, piller le bien

d'autrui, convoiter la femme du prochain et donner des coups de bâton ; ils mettent leur gloire à mentir et ne se font pas le moins du monde scrupule de singer la dévotion. Mais, au fond, ils ne sont guère méchants : ils sont tous bons enfants et poltrons, ce qui, jusqu'à un certain point, explique leur naïveté et leur hypocrisie. Il n'y a que Punch, le héros des marionnettes anglaises, qui fasse exception à la règle. Froid et cruel, ce monsieur n'éprouve aucun remords à assassiner tout le monde en commençant par sa femme et en finissant par le diable, avec un sang-froid bien digne d'ailleurs du peuple dont il représente le type populaire.

Bien plus que ses confrères, Karagueuz est sensuel et obscène. La luxure est sa passion dominante. Avec son air de tout respecter, il ne respecte rien : tout est souillé par ses désirs lubriques et ses fantaisies de satyre ; il ne croit pas plus à l'honnêteté qu'à la vertu dont il prend le masque pour mieux satisfaire ses appétits. Il est, d'ailleurs, si blasé et tellement perverti, qu'il en arrive à mal faire pour le seul plaisir de mal faire : c'est un raffinement de coquinerie qu'il se paie. Sans esprit ou plutôt plein d'un esprit grossier et de bas étage, il soulève les rires de son auditoire par des saillies d'un naturalisme dépravé et des calembours renfermant toujours une obscénité. Une de ses grandes joies consiste à parodier tel passage, tel mot d'un poète célèbre. Et vous ne sauriez imaginer ce qu'il entre de sottise dans ces parodies littéraires où les vers ailés et les grandes pensées se transforment en plaisanteries ordurières et cyniques.

Il ne faut cependant pas trop lui en vouloir à ce brave Karagueuz ; en fait d'esprit, il offre à son public la monnaie qui a cours dans le pays. Et ces braves gens se pâment d'aise, hurlent d'enthousiasme, toutes les fois qu'il échappe à Karagueuz une de ces gaudrioles qui feraient rougir jusqu'aux oreilles l'écrivain le plus franchement gaulois. Et puis, Karagueuz ne se contente pas seulement de parler ; il accompagne ses paroles des gestes les plus extravagants. Où l'esprit va-t-il se nicher, parfois !

Karagueuz a deux attributs distincts : d'abord une calvitie complète et puis... quel que soit mon désir de taire la chose, je me vois obligé de la mentionner pour la sincérité de mon étude, et puis... ce que, au dire de Benjamin Constant, Sésostris fit ériger partout où il pénétra. Quant à sa calvitie, il la cache soigneusement sous un énorme *calpak*, espèce de coiffure qui tient du bonnet et du chapeau. Inutile de dire que, dans le cours d'une représentation, ce *calpak*, à son grand déplaisir, lui est maintes fois enlevé et qu'une grêle de coups de bâton pleut sur sa tête, nue comme un mur de mosquée. Karagueuz est chauve comme Polichinelle est bossu. Sa figure est d'un grotesque repoussant et tout, dans son costume, respire la charge et la caricature.

Marionnette de la troupe de Karagueuz. Jeune Amoureux.

Hadjiyvat, le compagnon, le frère d'armes de Karagueuz, l'Oreste de ce Pylade, est un rusé compère, lui. Il sait tout, il connaît tout, il a tout vu, tout lu, tout étudié, tout compulsé, tout commenté. Il a voyagé partout. Il explique tout. Mieux encore que son ami, il s'entend à parodier les poètes. Son rôle, sur la scène de Karagueuz ressemble à celui du « compère » de nos Revues. Aucune science n'a de secrets pour lui. Mais où excelle cet être insinuant et faux, c'est dans la connaissance du cœur humain. C'est le Stendhal de la boutique, un Stendhal doublé de Tartuffe. Toujours en mouvement, il agit toujours sous cape. C'est à lui que Karagueuz s'adresse toutes les fois qu'une de ses affaires a pris mauvaise tournure. Lui seul sait se sauver à temps lorsqu'il pleut des coups. Il n'est rossé que par Karagueuz qui — on ne sait trop pourquoi — a tout pouvoir sur lui et auquel il est dévoué corps et âme. Son accoutrement lui donne un faux air de Louis XI en caricature.

Le *Père Noble*, appelé, au gré de l'impresario, Ali, Moustapha ou Mehmet, représente la ganache, le dindon traditionnel de la farce. C'est un composé de Pantalon et de Cassandre : c'est le vieillard grotesque, amoureux et dupé. Il paie toujours les pots cassés et, toujours aussi, il est... battu et content.

Le *Zeïbek*, *Behri-Moustapha* ou *Bachi-Bouzouk*, littéralement *tête fêlée*, est le Croquemitaine, le capitaine Fracasse, le diable, le *deus ex machina* de la représentation. Il opère les enlèvements, exécute les vols, coupe les têtes. Il jure comme quarante sapeurs et n'ouvre la bouche que pour lancer des blasphèmes et vociférer des menaces de mort. Brusque et plein de franchise, il ne peut supporter la sensualité de Karagueuz et la fourberie de Hadjiyvat. Il paraît toujours à la fin de la pièce pour punir les méchants : mais il est toujours leur dupe, sinon leur victime. Bien triste moralité, d'autant plus triste qu'elle est vraie.

Ces spectacles sont donnés dans toute la Turquie, mais, principalement, à Constantinople, à l'époque du Ramazan. Pendant l'été, on les donne à Haïdar-Pacha, aux Iles-des-Princes et dans le Bosphore. Ils ont ordinairement lieu dans des jardins publics dont on a, au préalable, recouvert les grilles d'enceinte de grands paravents de bois pour empêcher les curieux de jouir gratis de la représentation. Lorsque l'entrepreneur possède quelques ressources, il achète, dans un endroit fréquenté, un lopin de terre autour duquel il fait élever quatre murs. Des bancs en forme d'estrade y sont appliqués et constituent les loges et les galeries. Une immense tente attachée aux quatre murs, et dont le mât s'élève au milieu du théâtre, garantit les spectateurs contre les intempéries de la saison. Aucun plancher ne recouvre le sol humide et l'on s'installe où l'on veut, sur les bancs de l'amphithéâtre ou sur les escabeaux — d'une propreté toujours douteuse — disséminés dans la salle.

Des gens de toutes les classes fréquentent ces théâtres. L'élément populaire y domine. Plus de la moitié des spectateurs se compose d'enfants des deux sexes pour qui le spectacle de Karagueuz est le seul, l'unique, le vrai, le grand spectacle.

On se demande, en pensant à l'austérité musulmane, comment les parents envoient leurs garçons et leurs fillettes assister à ces représentations cyniques et immorales, dont ils ne rapportent que quelques calembours ignobles et qui, à la longue, ne peuvent que dépraver les mœurs.

Le reste de l'auditoire se compose d'imams, de soldats et de marchands ambulants qui, moyennant 20 paras (10 centimes), viennent y passer une soirée agréable. Les uns fument le narghileh, les autres jouent au tric-trac. Ces gens-là ne comprennent pas autrement le *kief*, ce *dolce far niente* des Orientaux. *Trahit sua quemque*.....

Le mot d'ordre de ces représentations c'est : pas de femmes. Cela ne veut pas dire que les dames turques ne connaissent pas Karagueuz. C'est chez elles, au contraire, qu'il donne ses « premières ». Par une bizarrerie inexpli-

Spectacle de Karagueuz.

Scène entre Karagueuz et Hadjiyvat, croquis inédit de M. Pierre Anméghian.

Extrait du *Musée secret de la Caricature*, Champfleury. Fayard, éditeur.

Troupe de Karagueuz. Le Sultan.

cable, ces mêmes Turcs, qui ne laissent jamais leurs femmes paraître en public dans une salle de spectacle, font très souvent à Karagueuz les honneurs de leur harem. Cachées derrière des *cafass*, — sorte de grillages en bois, — femmes légitimes et odalisques assistent à ces représentations, applaudissant les prouesses du Don Juan grotesque qui en est le héros, et ces spectacles ne font qu'attiser « le feu qu'un soleil ardent et une vie oisive ont allumé dans leur corps et qu'entretient la jalousie tyrannique et insensée dont elles sont l'objet. »

Le sujet des représentations roule presque toujours sur une intrigue amoureuse, toujours obscène. Ces pièces où, comme l'a si bien dit Gautier, « les scènes lascives d'Aristophane se combinent avec les songes drôlatiques de Rabelais », sont composées d'une suite de tableaux indépendants les uns des autres et se rattachant peu ou prou à l'action principale; ce sont, comme qui dirait « des pièces à tiroirs ».

Les entrepreneurs font mouvoir les marionnettes, prêtant à chacune d'elles le langage qui lui est propre. Et pendant toute la durée du spectacle ce ne sont que cris sauvages et voix qui n'ont rien d'humain. D'ordinaire, la représentation dure deux heures et se poursuit sans entr'actes. Il est vrai de dire que souvent la scène reste vide. Les personnages rentrent dans la coulisse pour laisser jouer la musique. On entend, alors, les voix discordantes et monotones d'une troupe de musiciens ambulants, pour la plupart Juifs et Arméniens. Ils chantent à tue-tête des *manis* (complaintes) en s'accompagnant de tambourins, appelés *daïrés*, et d'une espèce de guitare, le *tsivouri*. Ces musiciens sont engagés à la soirée. Qui ne les a pas entendus ne peut se faire la moindre idée de l'originalité et de la cacophonie de la musique de Karagueuz.

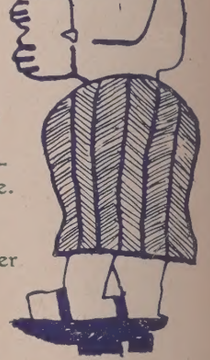
Aucune pièce de ce théâtre n'a été imprimée. Comment, d'ailleurs, en donner une traduction ! Karagueuz serait forcément arrêté à la frontière et, accusé d'outrage à la pudeur, ne pourrait continuer sa marche vers Paris qu'après avoir passé, — selon la très spirituelle expression de Parisis, — par toutes les formalités de la fumigation.

PREMIÈRE PÉRIODE

Karagueuz et le théâtre de Molière

« Éminemment national », le théâtre de Karagueuz — qui, par sa verve et son humour se rapproche plus que n'importe quelle autre scène de l'Europe de notre vieille gauloiserie, — a toujours eu ses coudées franches et n'a subi aucune influence étrangère, jusqu'aux environs de 1840, date à laquelle un impresario introduisit dans le répertoire des traductions libres, *ad usum Turcorum*, de quelques scènes de Molière.

Extrait de *Marionnettes et Guignols*, de M. Maindron. Juven, éditeur.



Théâtre de Karagueuz. Baigneur de Bain Turc.

Voici les faits :

Je ne fus pas peu surpris, en me rendant un jour à la Sublime-Porte — en 1884 — d'entendre dans la rue deux gamins jouant aux billes, réciter en turc la scène III du premier acte de l'*Avare ;* celle où Harpagon, avant de renvoyer La Flèche, veut s'assurer si le « vrai gibier de potence » ne lui a rien volé.

Saisi d'étonnement, je prêtai l'oreille à la conversation de mes deux bonshommes. C'était bien Molière qu'ils récitaient presque textuellement. Si, malgré ce que j'en entendais, la chose m'eût laissé encore quelque doute, ce doute fut vite dissipé quand je vis un des gamins présenter ses mains à son camarade qui lui disait : « Montre-moi tes mains ».

Je leur demandai alors où ils avaient appris ce qu'ils venaient de débiter. Ils répondirent qu'ils avaient retenu cela du spectacle de Karagueuz, à Sultan-Ahmed, où ils se rendaient tous les soirs. J'avais peine à en croire mes oreilles. Je n'hésitai pas à aller le soir même à Sultan-Ahmed où j'eus la chance, après une heure d'attente, d'entendre la scène dont je donne plus loin la traduction. J'y retournai une dizaine de fois, j'entendis des phrases entières, des fragments de scènes de diverses comédies de Molière.

Je tombais d'étonnement en étonnement. Finalement, je me décidai à voir l'entrepreneur de ce théâtre de Karagueuz ; je voulais avoir le fin mot de l'énigme. Je lui demandai où il avait appris les scènes qu'il débitait avec tant d'aisance.

— Je les tiens de mon père qui, pendant vingt ans, a été directeur du Karagueuz.

— Votre père connaissait-il le français ?

— Vous vous moquez de moi, *Effendim* (mon seigneur). Un homme connaissant le français s'amuserait-il à gagner sa vie au métier de directeur de Karagueuz ?

— Mais qui donc a appris toutes ces scènes à votre père ?

— Mon grand-père, qui a été le plus grand directeur de marionnettes que Constantinople ait jamais possédé ; il s'était tellement identifié avec le rôle de *Karagueuz* qu'on ne le connaissait plus que sous le sobriquet de *Hassan Karagueuz*.

— Parlait-il, lisait-il le français ?

— Non, Effendim ! Et ce n'est pas lui, croyez-moi, qui serait venu causer avec un *frenck* (chrétien), comme je fais, moi. Il les avait en horreur, eux et leur langue.

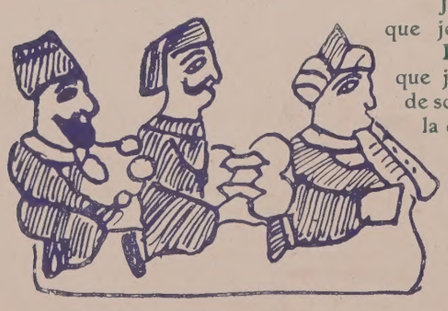
— Et vous ne les détestez pas, vous ?

— Autres temps, autres mœurs. Je les aime, au contraire.

Il n'y avait décidément pas moyen d'avoir la clef du mystère.

Je le priai, alors, de me réciter deux scènes, qui m'avaient frappé parce qu'elles étaient presque mot pour mot identiques à l'original. L'une est celle dont j'ai déjà parlé, l'autre la scène V de l'acte premier du *Tartufe*.

Extrait du *Musée secret de la Caricature*.



Musiciens de la troupe de Karagueuz.

Je les écrivis sous sa dictée, ignorant qu'elles me serviraient un jour à faire l'étude que je vous présente.

L'année suivante, je retournai voir *Karagueuz*. J'allai, cette fois, à Sultan-Bayazid. Dirai-je que j'y ai entendu presque toute la comédie des *Fourberies de Scapin*, réduite, sans doute, de bien de scènes spirituelles, considérablement augmentée de calembours et de mots obscènes, revue pour la circonstance et adaptée à l'esprit de l'auditoire, il est vrai, mais enfin les *Fourberies de Scapin*.

Le directeur de ce théâtre, à qui je m'adressai, me dit que son oncle, dont il tenait la pièce, avait été autrefois *tchirak* (apprenti) de *Hassan Karagueuz*.

A Prinkipo, des Iles-des-Princes, où tous les soirs, pendant l'été, dans un café voisin du

Extrait de
Marionnettes et Guignols.

Théâtre de Karagueuz.
Joueur de Tambourin.

débarcadère, il y a un spectacle de Karagueuz, j'entendis presque textuellement, avec force inversions, il est vrai, la scène II de l'acte II des *Fourberies de Scapin*, celle où Scapin parle de l'enlèvement de son maître par le Turc de la galère et où Géronte, hésitant à remettre immédiatement la somme réclamée pour la rançon de son fils, répète sur tous les tons : *« Mais que diable allait-il faire dans cette galère ? »* Dans *Karagueuz* cependant, la *galère* est remplacée par la *montagne*, et un *zeïbeck* prend la place du *Turc*.

Une chose qui ne m'a pas peu surpris, c'est que la plupart de ces traductions sont celles de scènes ou la même phrase répétée, comme *« Le pauvre homme »* et *« Qu'allait-il faire dans cette galère ? »* donne au dialogue une tournure du plus haut comique.

J'interrogeai également le directeur de *Karagueuz* des Iles-des-Princes, sur la provenance de cette scène : il la tenait de l'impresario de Sultan-Bayazid, avec qui il était autrefois associé.

J'écrivis cette scène sous sa dictée et l'envoyai, dans mes cartons, rejoindre les deux autres.

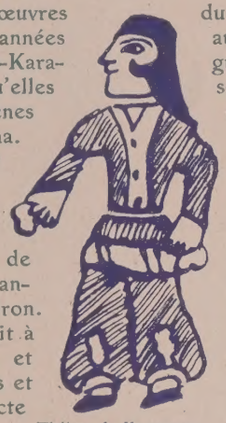
Lorsque, dans le courant de l'été 1886, M. Paul Déroulède vint à Constantinople, je ne manquai pas de lui donner sur Karagueuz les renseignements qu'il me demanda. Je l'accompagnai même à Sultan-Bayazid, où nous assistâmes pendant quelques minutes à la représentation de Karagueuz. Il fut si frappé de cette traduction en turc, des scènes principales du théâtre de Molière, jouées dans les spectacles populaires, que son étonnement d'une part et ses instances de l'autre me poussèrent à prendre ces notes que je livre aujourd'hui au public.

Outre les deux scènes que je mets sous les yeux du lecteur, combien de phrases, au cours de ces représentations, empruntées au répertoire du grand Comique et que répètent à l'envi les gavroches et les marchands ambulants de Stamboul !

Il ressort de ceci que quelqu'un, bien avant Aaly-Bey et Ahmed-Véfik Pacha, a traduit en tout ou en partie les comédies de Molière et que cette traduction a été remise à Hassan-Karagueuz, qui ne doit certainement sa gloire qu'à la connaissance qu'il avait de ce théâtre. Le public, c'est certain, prenait pour sienne, l'œuvre d'un autre, et, comme les caractères de cette œuvre sont essentiellement vrais, les Turcs ne purent que créer une célébrité à l'histrion qui, à l'aide d'un grossier plagiat, leur présentait des passions et des caractères si profondément humains.

La traduction en turc de Molière, sous la direction d'*Ahmed-Véfik Pacha*, n'a été faite que lorsque ce dernier était grand-vizir. Or, *Ahmed-Véfik Effendi* n'a reçu le titre de *Pacha* qu'en 1863, à son retour de France où il avait été envoyé pour représenter la Turquie à la conférence de Paris, relative aux affaires de Syrie.

Extrait du *Musée secret de la Caricature.*



Théâtre de Karagueuz.
Acteur habillé en Danseuse.

Quatre ans plus tard (1867), il était nommé grand-vizir. C'est de cette époque, — il n'y a que trente-sept ans, — que date la traduction littéraire des œuvres du grand Comique.

La traduction d'Aaly-Bey, faite deux années auparavant, nous reporte aux environs de 1865.

Or, il y a cinquante-cinq ans que Hassan-Karagueuz est mort, après avoir été impresario pendant plus de dix ans, ce qui nous reporte vers 1840. Pour qu'elles se soient conservées si fidèlement dans la mémoire de ses successeurs, il faut admettre aussi que ces scènes étaient souvent jouées, et ce, avant la publication des traductions d'Aaly-Bey et d'Ahmed-Véfik Pacha. Ainsi, depuis soixante-cinq ans, au moins, le public des basses classes turques va entendre Molière et rit aux larmes en écoutant le père noble insister auprès de Karagueuz pour savoir ce que *son fils est allé faire sur la montagne*, et c'est dès leur plus tendre enfance que les gamins de Stamboul vont, devant la scène des marionnettes, applaudir le grand Comique, — un peu *enturqué*, il est vrai, — mais qu'ils doivent fort goûter à en juger par leurs bruyants éclats de rire et la diligence qu'ils mettent à l'apprendre de mémoire.

C'est donc sûrement de l'époque de Hassan-Karagueuz que datent les traductions *libres* en turc des scènes de Molière, c'est-à-dire de 1840 environ. Quel en est l'auteur ? *That is the question.* Pas Ahmed-Véfik Pacha, en tous cas, qui, à cette date s'escrimait à Paris, dans l'institution de M. Hortus, à l'étude de la langue française. Une preuve convaincante et concluante de ce dire, c'est que tous les théâtres de Karagueuz où j'ai entendu des fragments de scènes et des scènes de Molière, en donnent invariablement et toujours Hassan-Karagueuz comme la source directe ou indirecte.

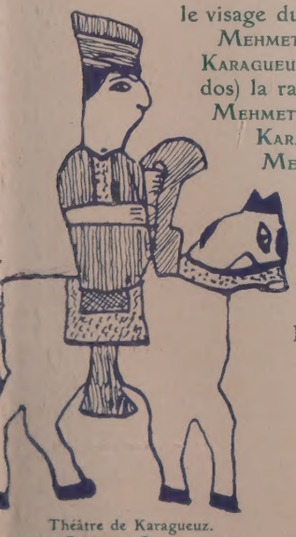
Voici maintenant la traduction fidèle, plus littérale que littéraire, de quelques-unes des scènes dont j'ai parlé. Le lecteur pourra comparer le texte avec celui de Molière.

J'ai cru utile de retrancher certains mots obscènes qui n'ajoutent rien au sens, et qui ne sont que des apostrophes nationales qu'un personnage lance à l'autre pour relever son discours. Après ce que j'ai dit sur l'esprit et le langage de Karagueuz, on me saura gré, je pense, de cette réserve.

L'AVARE. — Acte premier, Scène III. — *Harpagon, La Flèche.*

MEHMET-AGHA, KARAGUEUZ.

Extrait de
Marionnettes et Guignols.



Théâtre de Karagueuz.
Persan a Cheval.

Mehmet. — Allons, fais silence et sauve-toi immédiatement, fils d'entremetteur, digne d'être précipité, la corde au cou et une grosse pierre attachée à cette corde, au plus profond des eaux de Seraï-Bournou (la Corne d'or).

Karagueuz. — Par Dieu ! de par Dieu ! cet homme est bien méchant ! Qu'il ne me soit pas donné de contempler le visage du Très-Haut, si cet homme réellement n'a pas le diable dans l'âme.

Mehmet. — Que dis-tu là en me tournant le dos ?

Karagueuz. — Je me demande par quelle loi de justice vous me renvoyez. Je me demande *à part moi* (dans mon dos) la raison de ce renvoi.

Mehmet. — Voyez-moi ce c... qui veut savoir pourquoi je le chasse.

Karagueuz. — Oui, pourquoi ?

Mehmet. — Tais-toi, si tu ne veux pas que je te retire les intestins.

Karagueuz. — Eh bien ! salut, alors, et que Dieu vous le rende.

Mehmet. — Attends !

Karagueuz. — Alors, comme d'ordinaire, vous vous repentez de la décision prise ?

Mehmet. — Non.

Karagueuz. — C'est heureux que vous me l'ayez dit ; j'allais m'offrir en sacrifice au Seigneur.

Mehmet. — Non. Je t'ai dit d'attendre pour m'assurer si, comme à l'ordinaire, tu n'as rien emporté.

Karagueuz. — Pour l'amour de Dieu, qu'emporterais-je ? N'avez-vous pas tout sous clef, depuis le pain jusqu'au sel, depuis le café jusqu'au sucre, depuis l'or jusqu'à l'argent ?

Extrait de *Marionnettes et Guignols*. Juven, éditeur.

Théâtre de Karagueuz. Albanais.

Mehmet.— Ne deviens pas insolent, si tu n'as pas envie que je te torde le cou. Allons ! viens ici, montre-moi tes mains.
Karagueuz. — Mes mains, les voici.
Mehmet. — A présent, fais-moi voir les autres.
Karagueuz. — Les autres, quelles autres ?
Mehmet. — Les autres mains.
Karagueuz. — Les autres ? Les voilà. Êtes-vous satisfait ?
Mehmet. — Oui. Attends maintenant que je voie si tu n'as rien caché dans ton calpalk.
Karagueuz. — M... soit de la tombe de ceux qui ont engendré les avares...
Mehmet. — De qui parles-tu ?
Karagueuz. — N'allez pas prendre cela pour vous. Je n'ai nommé personne.
Mehmet. — Tais-toi, pour ne pas voir ton nez prendre la place de ta bouche et ta bouche la place de ton nez.
Karagueuz *(courant)*.— Oui ! c..., ce discours s'adresse à toi.
Mehmet. — Ah ! l'entremetteur ! le ruffian ! Eh ! Eh ! attends que je m'assure si tu n'as rien caché dans tes culottes ?
Karagueuz *(dans la coulisse)*. — Dans mes culottes ? Il y a bien des choses cachées ; mais qu'il ne me soit pas donné de jouir de la présence de Dieu si tout ce qui s'y trouve ne m'appartient pas.

(Musique à l'orchestre).

Extrait de *Marionnettes et Guignols*.

Théâtre de Karagueuz. Frenck (européen).

TARTUFE. — Acte premier, Scène V. — *Oronte, Cléante, Dorine.*

MEHMET-AGHA, KARAGUEUZ, LE ZEIBECK.

Mehmet. — Bonjour, mes amis ! on s'ennoblit en vous voyant. Viens ici, Karagueuz, et dis-moi tout ce qui s'est passé chez moi cette semaine, tandis que j'étais à respirer l'air pur du Bosphore.

Karagueuz. — Hier soir la *haneum* (madame) s'est trouvée très mal. Toute la nuit elle n'a fait qu'avoir des nausées et s'évanouir, s'évanouir et avoir des nausées.

Mehmet. — Et Hadjiyvat, comment va-t-il ?

Karagueuz. — Hadjiyvat ? Oh ! il se porte comme un charme.

Mehmet. — Le pauvre ! le pauvre !

Karagueuz. — Nous n'avons pu comprendre comment, comme cela, d'un coup, la haneum s'est trouvée mal : le médecin a certifié que le ragoût de courges lui a dérangé l'estomac.

Mehmet. — Vous aviez hier soir du ragoût de courges ?

Karagueuz. — Oui.

Mehmet. — Et Hadjiyvat en a-t-il mangé, lui ?

Karagueuz. — Certes. Trois fois il a rempli son assiette.

Mehmet. — Trois fois ! Le pauvre ! le pauvre !

Karagueuz. — La haneum avait une si forte fièvre qu'elle n'a pu fermer l'œil de toute la nuit, elle a beaucoup souffert. Toute la maison *(haremlik)* était sens dessus dessous et toutes vos femmes ont passé la nuit à veiller à ses côtés. Ce n'est qu'à l'aube qu'elle s'est assoupie.

Mehmet. — Et Hadjiyvat ?

Karagueuz. — Hadjiyvat ? Il est allé se coucher avec les poules, hier soir, et à l'heure qu'il est, il ronfle encore.

Mehmet. — Il ronfle encore ? Le pauvre ! le pauvre !

Le Zeïbeck. — Il dort encore ! Eh bien ! je vais le réveiller.

Mehmet. — Gardez-vous en bien. Ne savez-vous pas que le serpent ne pique jamais un homme qui boit de l'eau, qu'il attend qu'on ait bu pour mordre ? Qu'est-ce que cela signifie ? Que Dieu ne veut pas qu'on dérange un homme qui boit, qui mange, qui dort et qui f... Pourquoi donc aller réveiller Hadjiyvat ? Laisse-le dormir ! Le pauvre ! le pauvre !

Karagueuz. — Eh bien, où allez-vous, Effendim ?

Mehmet. — Je vais voir la haneum.

Karagueuz. — Non, cela n'est pas possible. Le médecin l'a défendu, et d'ailleurs elle dort maintenant.

Mehmet. — Elle dort ? Alors, viens avec moi au Bazar.

(Musique à l'orchestre.)

Il est bon de dire, pour la compréhension de cette scène, que la haneum se porte à merveille : moins honnête qu'Elmire, elle s'est laissé prendre aux déclarations mielleuses de Hadjiyvat qui ne se fait aucun scrupule de partager les faveurs de la jeune femme avec son compère Karagueuz. A l'arrivée inattendue de Mehmet-Agha, la haneum est dans les bras du Tartufe turc, et tout ce que Karagueuz raconte sur la santé de la haneum est une ruse de son invention pour éloigner son maître et prévenir les amants de l'arrivée du mari.

Extrait de *Marionnettes et Guignols*. Juven, editeur.

Théâtre de Karagueuz. Bey.

LES FOURBERIES DE SCAPIN. — Acte II, Scène IV. — *Scapin, Géronte.*

HADJIYVAT, MEHMET-AGHA.

Hadjiyvat. — Quel malheur, seigneur Dieu ! Que devenons-nous ! Qu'allons-nous devenir ? Ah ! mon pauvre maître ! mon pauvre maître capturé par les zeïbecks qui menacent de vous envoyer sa tête dans un plat si vous ne payez pas les 200 livres (1) qu'ils demandent pour sa rançon !

Mehmet. — Deux cents livres ? Mais où diable veux-tu que je les trouve ?

Hadjiyvat. — Ainsi donc vous laisserez égorger votre fils comme une poule, vous ne ferez rien pour secourir mon maître ? Dieu seul sait, ô Hassan ! ô mon maître chéri ! que j'ai tout tenté pour te sauver et que c'est ton père, ton père seul qui est cause de ta mort.

Mehmet. — Mais où l'ont-ils capturé ?

(1) *200 livres turques* équivalent, à 23 francs la livre, à une somme de 4.600 francs.

Extrait du *Musée secret de la Caricature*. Fayard, édit.

Théâtre de Karagueuz. Kavass (Gendarme).

HADJIYVAT. — Sur la montagne.

MEHMET. — Qu'allait-il faire sur la montagne ?

HADJIYVAT. — Nous allions à la chasse, lorsqu'au détour d'un chemin, trois zeïbecks, armés jusqu'aux dents, nous ont arrêtés. Après nous avoir dépouillés d'abord de nos armes, ils ont garrotté Hassan et m'ont rendu à la liberté pour que je vienne vous dire que, si dans cinq heures la somme de 200 livres ne leur est pas remise, ils vous enverront la tête de votre enfant.

MEHMET. — Voyez-moi ces cocus !... Comment faire ?

HADJIYVAT. — Mais remettre la somme, coûte que coûte, de gré ou de force !

MEHMET. — Mais qu'allait-il faire sur cette montagne ?

HADJIYVAT. — Ne perdez pas des moments précieux.

MEHMET. — Ecoute-moi, Hadjiyvat. Ne m'es-tu pas un serviteur fidèle ?

HADJIYVAT. — En doutez-vous ?

MEHMET. — Eh bien ! tu iras délivrer mon fils en prenant sa place, et tu attendras que je puisse amasser la somme de 200 livres pour ta rançon.

HADJIYVAT. — Par Dieu ! vous plaisantez ! Que voulez-vous que les zeïbecks fassent d'un otage qui n'a ni sou ni maille ?

MEHMET. — Avec ça que mon fils est plus riche que toi !

HADJIYVAT. — Si votre fils n'a pas de fortune personnelle, son père est riche, au moins.

MEHMET. — Mais qu'est-il allé faire sur cette montagne ?

HADJIYVAT. — Une demi-heure est passée en vaines paroles. Hâtez-vous, pour l'amour de Dieu !

MEHMET. — Eh bien ! alors, vas au grenier, prends les meubles qui s'y trouvent, appelle un *Bitpazarli* (1), vends-les et avec l'argent...

HADJIYVAT. — Vous voulez rire !... Tous ces meubles ne valent pas cinquante piastres. (2)

MEHMET. — Cinquante piastres ?... Des meubles du temps du Sultan Ahmet !

HADJIYVAT. — Assez ainsi, ne perdez pas de temps.

MEHMET. — Mais qu'est-il allé faire sur cette montagne ?

HADJIYVAT. — Cette montagne, décidément, vous pèse sur l'estomac : il n'y a qu'un moyen pour vous en dégager, chercher le fond de votre bourse.

MEHMET. — Tu me crois donc riche ?

HADJIYVAT. — Je ne vous crois rien du tout. Ce que je sais, c'est que vous ferez tout pour sauver votre fils.

MEHMET. — Ne pourrais-tu pas, Hadjiyvat, m'avancer cette somme ?

HADJIYVAT. — Moi, vous avancer cette somme, mais où la trouverais-je ?

MEHMET. — Allons, ne fais pas l'idiot. Je sais bien que tu as des économies. Allons, mon brave, avance-moi cet argent et Dieu te le rendra.

HADJIYVAT. — Dieu ! mais non pas vous !

MEHMET. — Moi aussi. Tu vois, ça te fait 400 livres : 200 de Dieu et 200 de moi.

HADJIYVAT. — Que de paroles inutiles, quand vous savez que je n'ai pas le sou.

MEHMET. — Alors, il faudra que j'aille me procurer cette somme.

HADJIYVAT. — Oui, allez vite. Ces brigands, comme il est vrai qu'il n'existe qu'un Dieu, sont décidés à couper la tête à Hassan, si je ne leur apporte la somme demandée.

MEHMET. — Je lancerai la justice à leurs trousses.

HADJIYVAT. — La belle affaire ! lancer la justice pour que ces misérables égorgent plus vite votre enfant.

MEHMET. — Tu as raison. Mais qu'allait-il faire sur cette montagne ? Ecoute. J'ai oublié que j'ai cette somme à la maison. Viens avec moi. Fais vite, cours sauver mon enfant !

Extrait du *Musée secret de la Caricature*. Fayard, édit.

Théâtre de Karagueuz. VIEILLE CONFIDENTE DRESSÉE A PORTER DES MESSAGES D'AMOUR.

Extrait de *Marionnettes et Guignols*.

Musique à l'orchestre.

Théâtre de Karagueuz. BARBIER.

Je ne voudrais pas m'étendre davantage sur le théâtre de Karagueuz au sujet duquel, cependant, il y aurait encore beaucoup à dire.

Tous ceux que le prototype des marionnettes turques intéresse pourront lire avec profit les pages curieuses consacrées à ce mauvais sujet par les écrivains qui ont assisté à ses prouesses érotiques.

Gérard de Nerval, le premier de tous, a parlé de Karagueuz dans son *Voyage en Orient ;* le premier, aussi, il nous a donné des scenarii du Polichinelle turc. En des chapitres où la compétence va de pair avec l'exactitude, il a retracé un tableau de tous points original du théâtre des pantins osmanlis.

Quelques années plus tard, Théophile Gauthier, dans son *Étude sur Constantinople*, reprenait le même thème avec des points de vue différents et le héros des fantoches turcs se profilait en relief extraordinaire derrière l'écran du guignol, sous la plume magique du grand Théo.

Paul Arène, dans *Vingt jours en Tunisie*, s'étend aussi sur Karagueuz : mais ne parlant que des représentations dont il a été le spectateur en Tunisie, où le pantin ottoman prend des licences qu'il ne se permet pas en Turquie, l'auteur nous offre un Karagueuz très amusant, mais qui diffère un brin de celui qui a droit de cité à Stamboul.

Très amusantes aussi les pages consacrées au personnage initial du théâtre turc, par Champfleury, dans son *Musée secret de la Caricature*. Pour la première fois, le texte s'agrémente de gravures d'une cocasserie aussi variée que documentée.

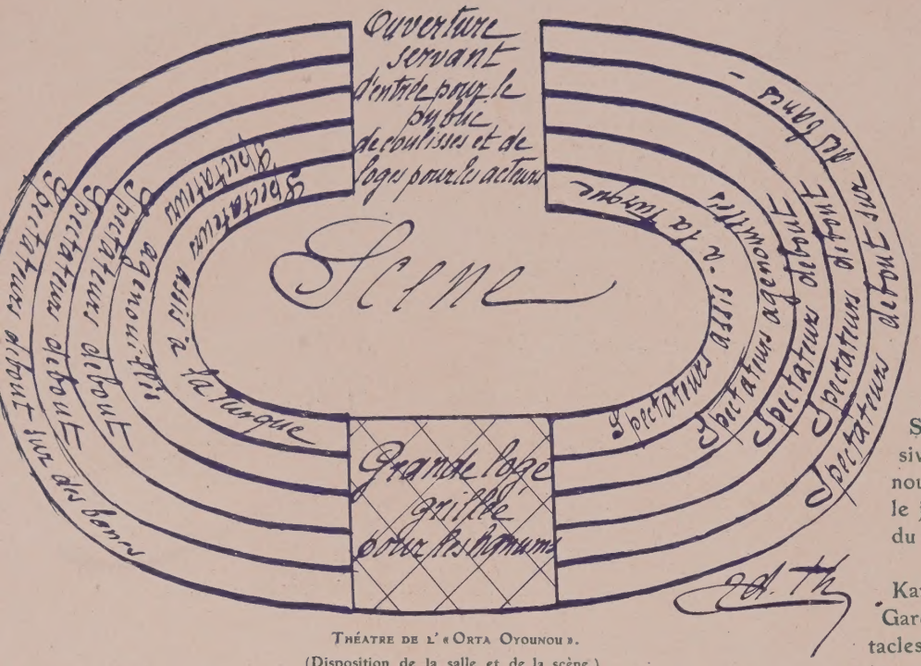
En quelques pages, judicieusement choisies, accompagnées d'illustrations originales, M. Maindron, dans ses *Marionnettes et Pantins*, nous régale du dessus du panier de tout ce qui a été écrit sur Karagueuz. Les extraits, compilés avec beaucoup de goût, font du chapitre qui lui est réservé une monographie aussi complète que possible.

Après mention d'un feuilleton que mon maître et ami Jean Jullien a écrit en 1894, je crois, dans le *Paris*, sur le théâtre de Karagueuz, et une page de Pierre Loti, dans *Aziyadé*, où il est question incidemment du spectacle des pantins turcs, j'aurai cité, — il me semble, — tous les écrivains qui se sont intéressés à Karagueuz et dont pas un, à cause, sans doute, de l'ignorance où il se trouvait de la langue turque, n'a relevé les rapports étroits que j'ai constatés entre cette scène et la comédie de Molière.

---

(1) *Bitpazarli :* marchand du Bazar.

(2) Une piastre équivaut à 18 centimes.



THÉATRE DE L' « ORTA OYOUNOU ».
(Disposition de la salle et de la scène.)

DEUXIÈME PÉRIODE

Orta Oyounou

(de 1790 à 1869)

En vertu de circonstances dont l'explication nous mènerait trop loin — c'est l'histoire même de la Société ottomane et de ses transformations successives, sous la pression des idées occidentales, qu'il nous faudrait retracer — le théâtre de Karagueuz donna le jour, vers la fin du XVIII[e] siècle, à l'*Orta Oyounou* (Jeu du milieu).

Si cette deuxième période procède directement de Karagueuz, Karagueuz ne lui a point cédé le pas. Gardant les prérogatives des protagonistes des spectacles populaires, il s'est scindé du genre auquel il a donné naissance; et tandis que ce dernier, grandissant, se développant, préparait la troisième époque et se fondait en elle, Karagueuz, lui, comme un schisme théâtral, continuait ses fredaines sans se préoccuper autrement des enfants qui lui devaient la vie.

Ici, des acteurs se sont substitués aux marionnettes, une vraie scène *au milieu* de la salle — d'où sa dénomination d'Orta Oyounou — a remplacé le guignol; ce ne sont plus des atellanes sans suite, telles qu'en débitent les entrepreneurs de pantins, mais de vraies pièces avec exposition, intrigue et dénouement.

L'influence de la *Commedia dell'Arte* se fait sentir dans l'idée, celle de notre sotie dans la forme.

Comme les directeurs de Karagueuz se contentent, pour lui faire lâcher ses épigrammes polissonnes, du premier café venu, de même les acteurs de l'Orta Oyounou, pour représenter leurs farces rabelaisiennes, improvisent leur théâtre dans le premier enclos rencontré sur la route. Il suffit que le voisinage d'une mosquée ou d'un jardin public, d'une fête ou d'un *panayir* (foire), les allèche par l'espoir d'une recette fructueuse.

Tels nos forains emportant dans leurs vastes maisons roulantes le matériel complet de leur baraquement éphémère, les directeurs de l'Orta Oyounou voiturent, dans d'immenses *arabas* (tombereaux à quatre roues) leur échafaudage de construction, leur attirail scénique, leurs oripeaux et tous les acteurs de la troupe.

Ils s'en vont ainsi sous le soleil ardent, traînés par des bœufs lourds et lents, qui font à chaque pas carillonner les grelots soyeux et multicolores attachés à leur cou; un artiste en costume aiguillonne et conduit, tandis qu'un bateleur, debout sur le derrière de la voiture, donne la parade et, par ses boniments, attire le public qui augmente à chaque tour de roue.

ACTEUR DE L' « ORTA OYOUNOU » PORTANT UN MASQUE.

Acteurs turcs.
SCÈNES DE L' « ORTA OYOUNOU ».

Dès que les curieux sont en nombre suffisant, l'araba s'arrête, et, pendant que le bateleur perçoit le prix des places, le théâtre est dressé. On enfonce dans la terre, en forme d'octogone ovoïde, huit grands pieux autour desquels on fait courir une bande de calicot vert, haute de deux mètres et demi, pour empêcher les indiscrets de jouir gratis du spectacle. Une ouverture pratiquée entre le premier et le huitième poteau et deux autres poteaux plus petits, fixés parallèlement, servira d'entrée pour le public; une loge, en face, formée d'un rectangle en bois entouré de *caffess* (grillages) cachera les *haneums* (les femmes) aux regards des hommes; quelques nattes jetées à terre, et voilà.

Plusieurs années plus tard, des impresarios heureux construisirent de grandes baraques en bois qu'ils appelèrent pompeusement *triatro* (théâtre). Mais, que ces spectacles soient donnés à ciel ouvert ou dans de méchantes salles fermées, que l'auditoire soit admis à s'asseoir à terre ou sur des gradins, l'Orta Oyounou conservera toujours sa forme de stade ovoïde, le répertoire ne changera presque pas, et le public prendra place, invariablement, de la même façon: en forme de grand cercle.

Les spectateurs du premier rang s'asseoient à terre, les jambes croisées, dans la position traditionnelle du repos chez les Orientaux, position semblable à celle que, chez nous, les tailleurs prennent sur leur établi. Les titulaires du deuxième rang, toujours en cercle, s'agenouillent derrière ceux du premier; les

Cl. Abdullah frères.

Femmes turques assistant, dans une loge, à la représentation de l' « Orta Oyounou ».

mains posées sur les genoux, ils rappellent la pose toute de nonchalante dignité des musulmans lorsqu'ils récitent leur prière, tournés vers l'Orient, et qui les fait voir assis en même temps qu'agenouillés. Le public des troisième et quatrième rangs reste debout. Les derniers arrivants se haussent sur des bancs, sur des caisses ; d'aucuns grimpent sur les poteaux ; d'autres font la courte échelle.

Le milieu de l'enclos ou de la salle reste vide et sert de scène ; on y place quelques meubles, chaises, lit, etc. Il n'existe, par conséquent, pas de décors ; un acteur, au cours du spectacle, annonce les changements de scène, tout comme autrefois au Théâtre du Globe.

Une portière est placée devant l'ouverture par laquelle le public a été introduit, une autre portière devant l'ouverture qui donne sur la scène. L'espace laissé libre entre ces deux portières sert de coulisses, de foyer et de loges aux acteurs ; c'est là qu'ils changeront cinq ou six fois de costume, par là, qu'au moment venu, ils effectueront leur entrée et leur sortie.

Des hommes de toutes conditions, des femmes, des jeunes filles, des enfants forment le public habituel de l'Orta Oyounou. Et durant tout le spectacle, ce monde fume, mange, grignote. Des marchands de pistaches, de limonade et de sucreries passent et repassent, débitant silencieusement leur marchandise, tandis que partent, comme des fusées, les lazzis des acteurs, alternés par les francs éclats de rires des hommes et les approbations discrètes des hanems dont on entend le gazouillis derrière les treillis de la grande cage.

L'ancienne Comédie italienne, dont l'histoire est si intimement liée à la création de la scène française, qui a rendu tant de services inappréciables à notre art dramatique et de laquelle le grand Molière lui-même reste éternellement débiteur, semble être aussi l'inspiratrice du répertoire de l'Orta Oyounou. Les longues relations de la Turquie avec Venise et Gènes ne sont sans doute pas étrangères à cette inspiration.

Les types les plus curieux et les plus originaux de la *Commedia dell'Arte* sont au nombre de quatre : Arlequin, Colombine, Scaramouche et Pantalon. On compte également quatre types classiques lorsque les deux amoureux de la comédie italienne émigrèrent sur les scènes de pantomime : Arlequin, Colombine, Cassandre et Pierrot. Il y a aussi quatre personnages d'absolue nécessité pour les représentations de l'Orta Oyounou : le *Kavouklou* (le gros bonnet), le *Peschekiar* (l'introducteur), le *Sevgulu* (l'aimé) et la *Zéné* (la femme).

Proportions gardées du génie national de chacun des deux peuples, de grandes affinités existent entre le caractère des personnages turcs et celui des personnages italiens.

Avec moins de grâce espiègle et de malice enjouée qui font d'Arlequin le type le plus aimable de la Comédie italienne, *Sevgulu* lui ressemble beaucoup, malgré le sensualisme qui le pousse à préférer la prose à la poésie.

Qu'elle joue indifféremment les rôles d'une jeune fille, d'une femme mariée, d'une veuve ou d'une fille de joie, la *Zéné*, autour de laquelle pivote invariablement l'intrigue de la comédie, possède, au même degré que Colombine, une ruse pleine d'esprit et de gentillesse, mise au service de ses amours et employée à berner Kavouklou, à se jouer du Peschekiar et à se faire enlever par Sevgulu.

Kavouklou, le vieux bellâtre, vaniteux et insupportable, obstinément ridicule, sot, entêté, trompé et berné par tout le monde, est un composé bizarre de Pantalon, de Cassandre et de Léandre. Il y a en lui de l'Arnolphe et du Bartholo. Il y a, surtout, du Karagueuz. La luxure est sa passion dominante.

Peschekiar, c'est un Scaramouche doublé du *Hadjiyvat* des marionnettes turques. Son imagination lui offre toujours des ressources pour venir à bout des difficultés que lui créent la Zéné, Sevgulu et Kavouklou. Fin, rusé, gai, amoureux, vaniteux, hâbleur, il brouille tout, arrange tout. La marche de l'action dramatique est toujours entre ses mains et il pétille d'un esprit *sui generis*, dû, certainement, à son double atavisme théâtral.

Pour qu'une représentation puisse régulièrement avoir lieu, ces quatre personnages sont indispensables ; c'est-à-dire que les troupes de l'Orta Oyounou se composent pour le moins de quatre acteurs. Encore, ces acteurs sont-ils tenus, d'après l'importance de la pièce, à se multiplier. Il est des comédies où chacun d'eux change jusqu'à dix fois de costume et joue dix rôles différents. La loi musulmane défendant à la femme de paraître en public, presque toujours des jeunes gens — car il existe des troupes où des actrices arméniennes tiennent le personnage — jouent le rôle de la *Zéné* : par leur voix, leurs gestes, leurs manières, ces éphèbes arrivent à donner une illusion aussi complète que possible.

Comme pour Karagueuz, aucune pièce de l'Orta Oyounou n'est écrite. A l'instar des *Gelosi*, les acteurs turcs ne possèdent qu'un simple canevas. Séance tenante, devant le public,

Femmes turques se rendant au spectacle de l' « Orta Oyounou ».

Cl. Berrggren.

Musicien turc de l' « Orta Oyounou ».

ils improvisent le dialogue, développent les scènes, inventent les incidents, font des trouvailles, lancent leurs lazzis avec une verve inépuisable, une faconde sans cesse renaissante.

Non seulement ces acteurs doivent être des gens de beaucoup d'esprit, mais force leur est de posséder un certain fonds d'instruction. Il n'est pas de comédie où ne paraissent au moins un Albanais, un Bosniaque, un Kurde et deux Persans : les Persans jouent sur la scène turque le rôle que les Anglais jouent sur notre scène.

Aussi l'obligation s'impose-t-elle de connaître les idiomes de tous les pays d'Orient, de pouvoir imiter l'accent, dépeindre les mœurs, porter le costume, souligner le ridicule de chacun de ces peuples : résultat qui ne s'obtient qu'à la suite de longs efforts et d'une étude constante de la vie de tous les jours.

La donnée de ces comédies est uniformément une intrigue amoureuse.

Le scénario suivant, sur le patron duquel presque toutes les pièces sont découpées, confirmera les rapports qui existent entre la *Commedia dell'Arte* et le théâtre d'Orta Oyounou et donnera une idée précise de la charpente de ces farces dont le principal intérêt réside dans le bagoût plus ou moins vif, l'improvisation plus ou moins brillante des acteurs.

Sevgulu n'a pu voir la nièce de Kavouklou, la belle Zéné, sans s'en éprendre violemment. Il lui dit son amour, auquel la jeune fille répond avec un empressement d'autant plus grand qu'elle est lasse des assiduités de son oncle auprès d'elle.

Les jeunes gens sont en parfait accord : un enlèvement est projeté, lorsque leur plan est contrarié par les circonstances suivantes. Kavouklou a fait venir de Téhéran des tapis qu'il a bel et bien vendus, mais qu'il n'a jamais payés à son correspondant de Perse. Celui-ci, furieux, suivi d'un domestique kurde, arrive à Stamboul, réclamer son dû. A cette nouvelle, Kavouklou se dérobe et dépêche sa nièce auprès du créancier. A la vue de la jeune fille, le marchand oublie sa colère et l'objet de son voyage : il entretient la Zéné de sa passion subite et pousse la hardiesse jusqu'à l'embrasser. Cris de la jeune fille, entrée de Kavouklou. Le Persan s'explique : il abandonne sa créance si Kavouklou lui donne sa nièce.

Le vieux barbon, plus ladre qu'amoureux, accorde tout ce qu'on lui demande et l'on décide, séance tenante, que le mariage sera célébré le lendemain. Sevgulu, mis tout de suite au courant de tout, s'adresse à Peschekiar qui moyennant finances devient, comme Figaro, le serviteur dévoué de l'amour des deux jeunes gens. Il mande chercher aussitôt un Arnaute et un Monténégrin.

Sans perdre de temps, les deux gaillards enlèvent la jeune fille, rossent d'importance Kavouklou, lui volent sa cassette, et profèrent des menaces si terribles aux oreilles du Persan, qu'ils l'obligent à s'en retourner chez lui sans demander son reste.

Sur la promesse que sa cassette lui sera rendue, Kavouklou accorde la main de la Zéné à Sevgulu, qui ne manque pas de puiser largement dans les économies du vieux ladre pour récompenser Peschekiar et les deux matamores.

Sur des canevas plus ou moins semblables, les acteurs de l'Orta Oyounou brodent des scènes d'un comique parfois très bien venu. Il leur arrive d'exposer des principes moraux et philosophiques, de faire une critique sévère, mais juste, des mœurs locales, des habitudes mondaines.

Mais, quelquefois aussi, ils développent leurs scènes d'amour de façon si obscène, ils emploient des mots d'un naturalisme tel qu'on est à se demander comment ces turpitudes sont tolérées par la censure préfectorale, si sévère, comme nous le verrons plus loin, pour des chefs-d'œuvre qui n'ont d'autre tort que de mettre en scène des têtes couronnées.

Malgré le genre nouveau qui a suivi l'Orta Oyounou, des représentations de ce théâtre se donnent encore assez souvent à Stamboul, dans la banlieue et en province.

Au mois de juin 1899, à l'occasion des fêtes de la circoncision du fils du Sultan, S. A. I. le prince Abdul-Rahim-Effendi, des représentations d'Orta Oyounou ont eu lieu dans tous les hôpitaux de la capitale où, suivant une ancienne et pieuse coutume, plus de douze mille enfants ont été circoncis aux frais de la liste civile.

Cl. Abdullah frères.

Orta Oyounou.
Costume de Bateleur.

Cl. Abdullah frères

Sultan Abd-Ul-Medjid.

TROISIÈME PÉRIODE

Théâtre contemporain (1869 à nos jours)

ORIGINES — HISTORIQUE — PRÉCURSEURS

Entre le *hatt* (édit impérial), prononçant la dissolution des Janissaires, dont le massacre effroyable et complet (1826) fit pousser un long soupir de soulagement à la Turquie entière, et le firman signé à Gulhané (3 novembre 1839), accordant aux Turcs d'innombrables réformes de liberté, désignées sous le nom de *Tanzimat*, les colonies européennes avaient commencé à faire jouer dans leurs salons des drames et des comédies du répertoire français. Des personnalités turques étaient invitées à ces représentations. Tous ces pachas aimaient beaucoup le *triatro* (théâtre), dont le mot s'était introduit dans leur langue au XVIII^e^ siècle, dès le commencement du règne de Sélim III.

Ces représentations firent les délices de la haute société de Péra et des personnages marquants de la Turquie, jusqu'au jour où un Vénitien, M. Giustiniani, jugea le moment venu pour le faire passer des petites scènes privées sur une grande scène publique. Il fit, à cet effet, construire, au centre même de Péra, un magnifique théâtre dans le style italien qu'il dénomma le *Théâtre-Français*.

Sous les auspices des ambassadeurs accrédités auprès de la Sublime-Porte, de ministres et de pachas, des troupes françaises de comédie et d'opérette furent spécialement engagées pour ce théâtre qui, patronné de la sorte, pouvait se passer de subvention Ce premier succès eut pour résultat la création d'une scène lyrique d'opéra italien, le *Théâtre-Nahoum*. Un Alepin, Nahoum Effendi, en conçut l'idée et la mit à exécution, encouragé, soutenu par les dons du sultan. De beaucoup plus vaste et plus luxueux que son voisin le « Français », construit, comme lui, à l'italienne, le Théâtre-Nahoum n'eût pas été déplacé à Paris. Abd-Ul-Medjid, mélomane enragé, l'honorait toutes les semaines de sa présence.

Cette communion hebdomadaire avec des chefs-d'œuvre développa à tel point le goût musical du padischah qu'il ordonna la construction d'un théâtre particulier, tout près du palais impérial de Dolma-Baghtché. Il fit venir d'Europe architectes, décorateurs, peintres, mécaniciens : aussi put-il se flatter de voir sur sa scène privée les derniers perfectionnements de l'époque dans la construction, les décors, la lumière et la machinerie. L'orchestre fut confié aux deux corps de la musique et du *Hadémé* (garde impériale). Cette double institution, qui correspondrait chez nous à l'Ecole polytechnique et au Conservatoire de musique, a été fondée par le sultan Mahmoud II, à la suite de la destruction des Janissaires.

Palais et Théâtre de Dolma-Baghtché.

Lorsque le souverain, qui préférait de beaucoup les pièces des répertoires français et italien aux grosses farces de l'Orta Oyounou, désirait une représentation dans son théâtre, on invitait au palais, suivant le programme impérial, la troupe du Théâtre-Français ou celle du Théâtre-Nahoum. Le corps de la musique impériale avait charge alors de renforcer les chœurs et l'orchestre de l'œuvre lyrique, tandis qu'aux élèves du Hadémé incombait le soin d'augmenter la figuration des ouvrages dramatiques.

Sur ces entrefaites, grand émoi, un jour, au palais. Les ministres ont perdu la carte et la police ne sait où donner de la tête. On croit être sur la piste d'un complot, supposé d'autant plus hardi que les conspirateurs font tous partie des corps de la musique et de la garde impériale, d'autant plus séditieux que l'endroit choisi pour les sourdes menées est un *coousch* (chambre abandonnée) de la caserne même du Hadémé. Au lieu de s'absenter, comme d'habitude, pendant les heures réglementaires de la sortie quotidienne, les élèves quittent la caserne pour y rentrer aussitôt après, un à un, séparément, avec des airs mystérieux et louches : un à un, séparément aussi, sans doute, pour ne pas éveiller les soupçons, ils se dirigent vers le *coousch* où ils restent enfermés, des heures durant, sans que rien au dehors transpire de leur dessein. Quelques jeunes gens, étrangers à l'Ecole, accompagnent les élèves et prennent part aux conciliabules. C'est grave, très grave. Voilà le rapport de la police. Liste est dressée des suspects et ordre du Conseil d'Etat arrive de veiller, de surveiller. Un service d'espionnage s'organise, les plus fins limiers de la préfecture sont mis en mouvement et de méticuleuses précautions sont assurées pour avoir le fin mot de la trame et prendre, comme en une souricière, les factieux. Le grand jour se lève, enfin. Comme à l'ordinaire, les élèves sortent, rentrent, se dirigent vers la chambre en ruines. Les voilà réunis, conspirant dans l'ombre. Tout le monde à son poste. On guette, on épie et l'on découvre ?... une répétition théâtrale.

Cl. Abdullah frères.

Sultan Abd-Ul-Aziz.

A force de voir sur la scène du padischah des pièces *frencks* (européennes) et de prendre part aux représentations qui s'y donnaient, ces jeunes gens, piqués au vif dans leur amour-propre national, avaient conçu l'ardent désir de fonder un théâtre, le théâtre turc. Ils avaient composé une pièce, — la première comédie écrite du répertoire, — ils avaient formé une troupe, ils étaient même pourvus d'un souffleur : mais les décors et les costumes leur manquaient, ainsi que les actrices : les plus jeunes, parmi eux, et les plus capables remplissaient les rôles de femmes. Le plaisir seul ne guidait pas leur tentative : l'orgueilleux espoir les soutenait de jouer leur pièce devant le souverain et de lui prouver que les Osmanlis pouvaient aussi bien que les *Frencks* réussir dans l'art d'exciter le rire ou la

Abdullah frères.

Grande salle d'honneur du Palais de Beylerbey,
Grande salle d'honneur où le sultan Aziz faisait donner des représentations

pitié. Le padischah, mis au courant de ce complot... d'un genre tout nouveau, rit de bon cœur de l'aventure, récompensa magnifiquement les promoteurs de l'idée et donna des ordres pour que leur espoir ne fut pas déçu. La représentation eut lieu. Elle obtint un grand succès.

Ce fut là le premier pas des Turcs dans l'art théâtral proprement dit.

Lorsqu'on sut à Péra que des pièces *turques* se représentaient à l'intérieur du palais, la joie fut grande. On y vit la source d'un plaisir insoupçonné jusque-là. Les Arméniens, les premiers, avec le flair et l'intelligence qui les caractérisent, conçoivent l'idée de répandre dans le monde un divertissement dont l'exemple vient de si haut lieu. La tâche leur devient d'autant plus aisée que tous, sans exception, en Orient, ils parlent, prononcent et écrivent le turc aussi bien que les Turcs eux-mêmes. Ils commencent par inviter chez eux des élèves de la musique impériale et du Hadémé. Les jeunes musulmans sympathisèrent vite avec leurs amphitryons, et l'on se mit résolument à l'œuvre. L'honneur de fonder une scène nationale leur tenait d'autant plus à cœur qu'une très forte attraction charmait ces rapports artistiques : l'intimité des familles arméniennes où ils représentaient leurs pièces, avec, pour partenaires dans les rôles de femmes, non plus les camarades imberbes qui singeaient les filles d'Eve, mais les dames et demoiselles de céans, créatures superbes, au teint mat, aux grands yeux noirs et veloutés, aux lèvres rouges comme des grenades entr'ouvertes.

A l'encontre de Medjid, le sultan Abd-Ul-Aziz, qui lui succèda, préférait le théâtre turc au théâtre européen. Un incendie ayant détruit la scène de Dolma-Baghtché, le nouveau souverain faisait souvent dresser les tréteaux de l'Orta Oyounou dans les grandes salles d'honneur des palais de Tchéragan et de Beylerbey ou dans les chambres immenses des kiosques impériaux de Tokat et d'Alem Dagh. Là, entouré de ses ministres, de sa suite, de ses eunuques et de son harem, — qu'on devinait aux éclats de rire partis du mystère des *caffess*, — le padischah prenait, goulûment, plaisir aux improvisations burlesques de ses acteurs attitrés et aux saillies facétieuses de son bouffon de cour, un nain pétri d'esprit, qui ne le quittait presque pas et qui, sur sa demande, traça plus d'une fois le scénario des pièces jouées.

Cl. Abdullah frères.

Le Bouffon du Sultan Aziz.

Cette préférence marquée du monarque pour la scène ottomane trace la voie du théâtre osmanli, jusqu'alors désorienté, et le mène promptement à la conquête de chefs-d'œuvre.

Entre temps, M. Soulié, un écuyer français, débarquait à Constantinople avec quelques acrobates et faisait construire, à Guédik-Pacha, un hippodrome pour sa troupe. Au départ de cette troupe, des notables musulmans achetèrent le cirque et le convertirent en théâtre. Ne pouvant cependant pas engager comme actrices des femmes, ils se trouvèrent dans l'obligation de recourir à un homme de paille et de faire figurer comme directeur-propriétaire de leur théâtre un Arménien, Vartov, dit Agop-Gulli Effendi.

Badigeonneur de son état, mais doué d'une intelligence remarquable et d'une merveilleuse entente scénique, le directeur du théâtre de Guédik-Pacha se mit résolument à l'œuvre. Ainsi que le directeur du Théâtre-Antoine, avec lequel il a plus d'un point de ressemblance, Agop-Gulli aimait passionnément le théâtre et fut en même temps directeur, metteur en scène et principal acteur de sa troupe. Il recruta parmi les Arméniens tous ses acteurs et actrices. De la sorte, les Arméniens présidèrent à la naissance du théâtre turc contemporain.

Après quelques tentatives sans portée, dues à de jeunes écrivains, la scène ottomane se trouva définitivement constituée (1869), grâce aux premières œuvres du poète Ekrem-Bey et d'un fin lettré, Aaly-Bey.

EKREM-BEY (1). — *Afifé Angelik* (la Chaste Angélique), tel est le titre du premier drame turc qui sortit de la plume d'Ekrem. C'est l'histoire d'une jeune fille qui sacrifie à la pudeur son amour et sa vie.

Ce premier essai fut un coup de maître. D'emblée, la littérature ottomane était dotée d'un chef-d'œuvre.

AALY-BEY. — Aaly-Bey, ex-gouverneur de Trébizonde, partage avec Ekrem l'honneur d'avoir fondé la scène ottomane. Fils d'Ali-Pacha, l'ancien ministre des affaires étrangères, Aaly-Bey est l'esthète, homme du monde par excellence, à la causerie variée, à la répartie spirituelle, très fin XIX^e^ siècle et très « smart ». D'une famille riche, il reçut une éducation aussi complète que soignée. De bonne heure il avait appris le français et s'était initié aux beautés de notre littérature.

AHMED-VEFIK-PACHA. — Continuant l'œuvre d'Aaly-Bey, Ahmed-Véfik-Pacha, alors grand-vizir, donna une traduction nouvelle des œuvres complètes de Molière. Si toutes ces comédies n'ont pas encore été représentées en Turquie, leur traduction se recommande par des qualités de premier ordre, dont la principale est une assimilation complète du génie de notre grand Comique.

Cl. Abdullah frères.

Grande salle d'honneur du Palais de Tchéragan,
où le sultan Aziz faisait donner des représentations.

On montre encore sur le Bosphore, près des immenses tours bâties par Mahomet II, — l'année d'avant la prise de Constantinople, — une petite maison blanche émergeant d'un bouquet de roses et de jasmins. C'est le *konak* où, loin des importuns et de tout bruit, le président du conseil ottoman se retirait pour traduire Molière et oubliait les tracas des petites comédies ministérielles dans l'étude de la comédie éternelle du cœur humain.

(1) Ridjaï Zadé Ekrem-Bey est né, en 1845, à Constantinople. Le premier, il a doté son pays d'un code littéraire : *Le Talimi-Edebiyat*, où toutes les lois, tous les préceptes sont formulés par des exemples pris dans la littérature *exclusivement* ottomane. Il a écrit aussi une *Lettre sur la Poésie*, restée célèbre à plus d'un titre. A. T.

LES PERSONN

de la Tro

Aquarelles de

HADJIYVAT.

LE PÈRE NOBLE.

LA DAME (Ville)

LE ZEIBECK.

S PRINCIPAUX

Karagueuz

ien ZACCHEO.

L'AMOUREUX.

LA DAME (Intérieur).

L'ENTREMETTEUR.

LE PERSAN.

LE TYRAN (Belali).

TROISIÈME PÉRIODE

Les Maîtres du Théâtre Contemporain

Cl. « Phébus ».

Ekrem Bey, poète turc.

KEMAL-BEY. — Le branle dramatique était donné, lorsque Kemal-Bey, avec son lyrisme puissant et cette perfection dans la forme qu'on retrouve dans toutes ses œuvres, écrivit un drame en cinq actes : *Silistri yahot Vatan* (Silistrie ou la Patrie), considéré encore aujourd'hui comme le chef-d'œuvre incontesté du Théâtre Turc.

Ainsi que le titre l'indique, le sujet du drame est puisé dans l'histoire nationale. La scène se passe dans la petite ville bulgare de Silistrie, vainement assiégée par les Russes pendant la guerre de Crimée.

Un jeune Albanais, de religion musulmane, Islam-Bey (1), sur le point d'épouser une jeune fille qu'il adore, apprend que la guerre est déclarée contre l'ennemi héréditaire de la Turquie. Comme tout croyant, en pareil cas, il fait taire la voix du cœur pour n'écouter que la voix de la conscience, cette voix qui crie à tous les mahométans que la guerre contre l'infidèle est un devoir sacré et le premier de tous. A l'insu de la bien-aimée, il s'engage comme volontaire dans l'armée qui se prépare à aller défendre Silistrie et, au moment du départ, communique sa résolution à sa fiancée. La scène des adieux entre les deux amants est d'une maîtrise superbe et, à coup sûr, la plus belle de tout le répertoire turc. Le sentiment patriotique dont Islam est animé, les arguments qu'il emploie pour persuader celle qu'il aime que défendre la patrie c'est défendre son amour, la façon dont il commente le verset du Coran qu'« un jour de guerre vaut mieux aux yeux d'Allah que tout un mois de jeûne », font un contraste saisissant avec l'amour de la jeune fille, suspendue aux bras de son fiancé et criant toutes les raisons du cœur pour le retenir et le garder. L'émotion croît à chaque réplique, à chaque phrase, à chaque mot et, à la fin de la scène, atteint son summum d'intensité. Sous l'action de la voix charmeresse, Islam est prêt à oublier le drapeau, quand au loin les clairons de son régiment sonnent l'appel. Il se dégage alors des bras qui lui forment un collier et, dans un magnifique élan lyrique : « C'est pour défendre « nos mères, nos filles, nos fiancées, nos épouses que je vais me battre, s'écrie-t-il. Lorsqu'il « est des êtres faibles, des femmes qui n'hésitent pas à partir en guerre, n'impose pas à un « homme majeur, sain de corps et d'esprit, et de condition libre, la honte d'avoir failli à son « devoir. Adieu ! »

Cl. Abdullah Frères

Afipé Angelick,
une actrice arménienne de l'interprétation.

La jeune fille éperdue, affolée de douleur, ne pense plus qu'à rejoindre celui qu'elle aime, le défendre au besoin ou mourir avec lui. Puisqu'« il est des femmes qui n'hésitent pas à partir en guerre », eh bien ! elle fera comme ces femmes, elle partira. A son tour, elle n'écoute ni prières, ni larmes. Il n'existe de place dans son cœur que pour son amour, agrandi par la crainte des dangers qu'Islam va courir. Elle se fait apporter un uniforme, le revêt crânement, et crânement aussi va s'engager comme *infirmier* dans un régiment qui marche au secours de la garnison de Silistrie.

Elle arrive devant la petite ville bulgare invaincue, juste au moment où les Turcs font une sortie. Le champ de bataille est couvert de morts et de blessés : la victoire est aux Turcs, et c'est Islam qui conduit la victoire. Elle le reconnaît, cherche à s'approcher de lui, au moment où les Russes, vaincus par le nombre, commencent à battre en retraite. C'est alors qu'un coup de fusil tiré des rangs ennemis atteint le jeune héros en pleine poitrine. Il tombe et sa fiancée le reçoit dans ses bras. La scène finale de la reconnaissance est le digne pendant de la scène des adieux du premier acte.

Ce drame, interdit presque immédiatement, excita dans toute la Turquie un enthousiasme indescriptible, dû, sans doute à la grande simplicité du sujet, à l'élévation des sentiments, et à la noblesse d'une écriture très claire, très pure et à la portée de toutes les classes.

Cette question du style dramatique a beaucoup préoccupé Kemal. Aussi s'y est-il longuement étendu dans une *Lettre sur le Théâtre*, aussi classique dans son genre que la *Lettre sur la Poésie* d'Ekrem.

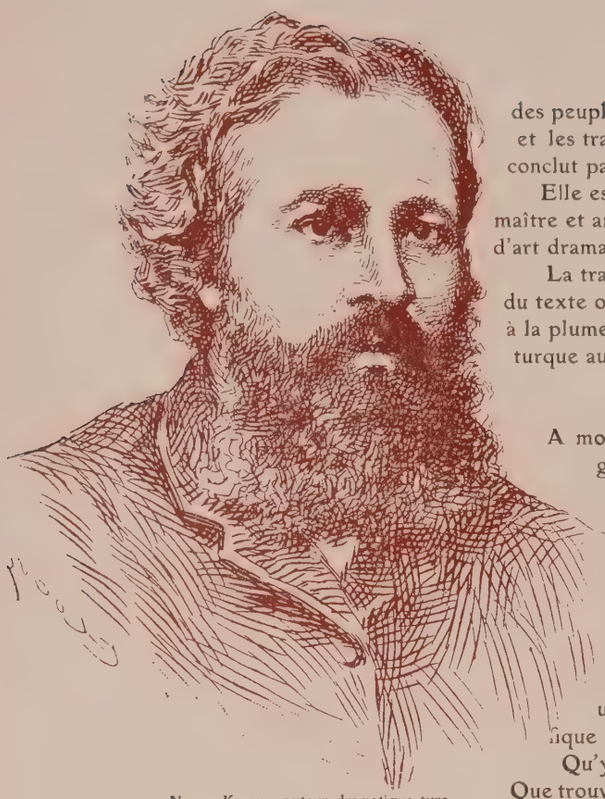
En quelques pages d'une logique remarquable, il donne la définition du Théâtre, établit les lois de la scène turque naissante, s'étend sur l'influence que les auteurs dramatiques peuvent exercer, non-seulement sur les idées morales et sociales de leur pays, mais encore sur la destinée

(1) *Islam* n'est pas un nom propre turc, mais un nom commun, dont la traduction est « la Religion Musulmane » et d'où nous avons fait *islamisme*. En donnant un nom pareil à son héros, l'auteur a voulu symboliser en lui les aspirations et les croyances de la Turquie entière.

Ad. Th.

Cl. Abdullah frères

Konak d'Ahmet-Véfik Pacha, à Rouméli-Hissar, sur le Bosphore.



Namik Kemal, auteur dramatique turc.

des peuples, fait ressortir la grande difficulté de faire du bon théâtre, disserte sur l'imitation et les traductions, développe la théorie d'une langue théâtrale aussi simple que possible et conclut par quelques conseils aux comédiens sur l'art de la diction.

Elle est toute marquée, ici, la place de ce précieux document après lecture duquel mon maître et ami Jean Jullien s'écriait avec enthousiasme : « Avouez que voilà un turc qui parle d'art dramatique infiniment mieux que beaucoup de ghiaours de notre connaissance ».

La traduction de cettre *Lettre*, parue intégralement, pour la première fois, en regard du texte original dans la *Revue Orientale* que j'ai fondée et dirigée à Constantinople, est due à la plume autorisée de M. Louis Charrel, professeur de littérature française et de langue turque au Lycée Impérial de Galata-Séraï.

LETTRE SUR LE THÉATRE

A mon point de vue, le théâtre n'est pas, essentiellement, une école de connaissances générales ou de mœurs; en réalité, il est tout simplement un divertissement. C'est ainsi que, même dans les drames les plus lugubres, les théâtres ne sauraient cesser d'amuser.

Je ne sais à quelle étrange épreuve le « Maître des fourbes » (1) a bien voulu soumettre l'humanité, mais ce qui devrait inspirer la joie la plus vive éveille dans les cœurs une profonde tristesse et ce qui devrait provoquer ce dernier sentiment crée l'impression la plus gaie.

Que l'on pense, par exemple, un magnifique coucher de soleil, une brillante aurore et que l'on réfléchisse à l'impression produite. Existe-t-il un être « possédant un cœur » dont les yeux ne se remplissent de larmes d'attendrissement à ce magnifique spectacle ou qui détourne de cette vue ses regards « rendus » humides par l'émotion ?

Qu'y a-t-il, dans ce monde, qui puisse divertir davantage l'homme qu'un beau spectacle ? Que trouvera l'homme, dans ce monde, qui puisse lui inspirer plus de tristesse qu'un beau spectacle ?

Y a-t-il rien qui puisse donner à l'homme un plaisir comparable à celui que lui procure un chagrin d'amour auquel il est lui-même étranger ? Y a-t-il rien qui puisse l'affliger autant que l'immense bonheur d'un amour heureux dont il n'est pas l'objet ?

Je le répéterai donc : le théâtre est un divertissement, mais il est préférable à tous ceux qu'a imaginés l'esprit humain et il en est le plus utile.

En disant qu'il est préférable, je m'en suis rapporté à mon goût personnel. Je ne puis donc, naturellement, présenter mon sentiment comme une preuve, car il n'est pas question d'arracher aux concerts de Péra et d'amener chez Agop Gulli (2) un homme, devenu tout yeux et tout oreilles pour entendre ou voir Sarah (3). Chacun s'amuse où il veut et comme il veut.

Mais j'ai dit que « c'est le divertissement le plus utile » et je crois pouvoir soutenir cette assertion. Si donc, je dois présenter des preuves de ce que j'avance, je les emprunterai au domaine public.

— Qu'est-ce que le théâtre ?

— C'est une imitation.

— Qu'est-ce qu'il imite ?

— Les incidents de la vie de l'homme.

Je crois qu'il résulte manifestement de ces quatre petites phrases que le théâtre est le divertissement le plus utile.

Peut-on en effet imaginer quelque chose de plus utile que l'exemple moral trouvé dans le plaisir même ?

Oui ! « on trouve le plaisir dans le travail, tandis que le travail ne se trouve pas dans le plaisir » (4), et l'on peut dire encore que toute espèce de travail peut divertir l'homme et l'attacher, mais que tout homme ne peut se divertir par le travail.

C'est donc de ces considérations qu'il résulte que le genre humain a grandement besoin de divertissements utiles.

Le théâtre est un rêve poétique qui a pris corps et âme. Il semble qu'on nous prenne par la main et qu'on nous fasse visiter les plus mystérieux recoins du cœur, en en soulevant les voiles un à un et jusqu'au dernier.

Les spectateurs voient personnalisés sous leurs yeux toutes les grandeurs et toutes les perversités de la nature humaine, Ils voient portés à leur paroxysme l'amour et la haine, ces sentiments si forts, ces mobiles si puissants, Quand ces passions se heurtent au moment même où le cœur est le plus accessible à la tendresse ou à la joie, elles produisent alors leur effet le plus considérable. C'est pourquoi l'on regarde les services rendus aux mœurs par le théâtre comme plus grands que ceux dont on est redevable aux journaux et aux livres.

C'est là aussi ma conviction, car je n'ai jamais vu journaux ou livres faire verser autant de larmes que le théâtre.

Je ne me figure point que le magistrat, le littérateur puissent flétrir les vices — tels que l'hypocrisie, l'avarice — au même degré que l'acteur sur la scène.

L'utilité du théâtre est telle qu'il est compté en Europe comme un facteur principal des grands actes de la civilisation.

Cl. Abdullah frères.

Palais et Théatre de Yldiz-Kiosk, résidence du Sultan actuel.

(1) Cette dénomination qui paraît singulière, au premier abord, est la traduction approchée de l'expression arabe *Khaïr-el-Makirin*, qui se trouve dans les livres sacrés et s'emploie fréquemment en turc. Le sens est que Dieu ne peut avoir son supérieur, ni même son égal, en rien, s'agit-il même de tromper.

(2) Agop Gulli, le directeur de théâtre dont il a été question plus haut.

(3) L'auteur fait allusion à une chanteuse de café-concert.

(4) Dicton Turc.

Cl. Abdullah frères.

Ahmed-Midhat Effendi, auteur dramatique turc.

Cæsar (1), une tragédie de Shakespeare, a été une des principales causes qui ont favorisé, en Angleterre, le cours des événements au temps de Cromwell.

En France, les comédies de Molière, probablement, et, à coup sûr, la plume mordante de Voltaire ont fait le plus grand tort aux prêtres et aux nobles.

A l'époque de la grande Révolution française, le peuple a fait preuve d'un indomptable amour de la liberté et d'un grand patriotisme : les œuvres viriles de Corneille ont, peut-être, contribué à ce résultat plus que toute autre chose.

Si l'on voulait réunir et enregistrer tous les effets qu'ont produits, sur les mœurs allemandes, les pièces de Goethe, de Schiller, un gros volume ne suffirait point.

Pour nous, nous venons à peine de produire un théâtre ; nous ne pouvons naturellement pas vouloir que, dès maintenant, il soit parfait.

Réclamer d'une œuvre qui fait son apparition toutes les qualités, ce serait tomber dans l'erreur d'une mère qui voudrait mettre au monde des enfants savants dès leur naissance, mais il nous est justement permis de vouloir que les imperfections de notre scène soient minimes et de travailler, quelles qu'elles soient, à les amoindrir de jour en jour. Certains défauts, en effet, ne peuvent admettre l'inexpérience pour excuse. D'après moi, le plus grand défaut du théâtre consiste dans la mauvaise diction.

Ce défaut annule, tout d'abord, les profits que la langue pourrait retirer du théâtre ; en second lieu, il rend impossible, jusqu'à un certain point, d'éviter le ridicule et détruit d'une façon absolue l'impression que devrait produire la pièce.

Mais venons-en au fait que la plupart de nos pièces sont traduites des langues européennes (2). Si c'est là un tort, la responsabilité n'en retombe pas sur le théâtre, mais sur les écrivains. Et, du reste, je ne vois pas un si grand mal dans ces traductions.

On voit au théâtre l'imitation de tous les actes criminels; cependant, les docteurs de la loi ne se sont pas levés pour s'opposer à ces reproductions en se basant sur le mauvais effet qu'elles peuvent produire. A l'homme disposé à subir la contagion des mauvais exemples, il ne manquera pas de s'en présenter chaque jour et de tous côtés.

Je ne pense pas que personne soit forcé de rechercher dans la littérature le chemin du vice.

Un « écrit instructif » (3) n'a pas de patrie. Si une pensée est juste, l'effet qu'elle produit dans une langue, elle l'obtiendra exactement égal dans une autre. Un très grand nombre de pièces anglaises, allemandes ont été traduites en français et sont jouées sur les théâtres. Dans la traduction, la seule chose qui perde c'est l'éclat du style de l'œuvre originale, mais le plaisir qu'elle donne et l'effet qu'elle produit ne sont en rien diminués.

Que l'on voie une jeune fille donner sa vie au nom de son amour et pour sa pudeur, que l'on voie un homme courageux mais ignorant tomber aux mains d'hommes au langage choisi et à l'esprit délicat, se préoccupera-t-on de savoir quelle est la nationalité, quel est le costume des uns et des autres ?

Quelle serait, en effet, l'influence de ces détails sur les sentiments qui agitent le spectateur ?

Un point encore est digne d'attention. Le théâtre est le genre littéraire le plus difficile. C'en est au point que, sur plus de dix mille littérateurs que compte actuellement la France, il n'en est pas dix qui fassent de bon théâtre. Si l'on en vient donc à considérer l'état de notre littérature, combien trouvera-t-on chez nous d'écrivains dramatiques !

Et si l'on pense qu'en Europe une pièce de théâtre est jouée jusqu'à cent fois, tandis qu'à Stamboul, on ne va la voir que de trois à cinq fois, on en concluera que pour le théâtre seul d'Agop Gulli, il faudrait une production littéraire supérieure à celle que requiert le plus grand théâtre de France ! Où trouvera-t-on toutes ces pièces ?

Corneille, qui passe pour le grand maître du Théâtre français, a emprunté des pièces à l'Espagne, et Goethe, ce promoteur de la littérature allemande, en a pris en France. Oserons-nous dire, en présence de ces faits, que toutes nos pièces doivent être tirées de notre propre fonds ?

Marie Nevart, actrice arménienne, interprète d'une traduction de la *Dame aux Camélias*, d'Ahmed-Midhat.

Ce que je désirerais surtout pour notre théâtre, c'est que les artistes améliorassent leur diction et que les auteurs dramatiques eussent la générosité et la condescendance de bien vouloir se départir de leur amour pour le style grandiose et recherché. Autrefois, l'accumulation inintelligente des mots prétentieux et des phrases obscures (4) était réservée à la langue écrite, et c'était vouloir prêter au ridicule que d'user de pareil procédé dans la conversation. Maintenant que la langue a été et reste si grandement simplifiée, si nous commençons à employer, dans le dialogue, des conjonctions composées (5), enchaînant des membres de phrase les uns aux autres, ou bien des génitifs (6) amoncelés et se commandant réciproquement, ce sera, en vérité, une chose fort étrange.

(1) Julius Cœsar.

(2) A l'époque où cette lettre fut écrite, quelques littérateurs ottomans regardaient comme une honte que la plupart des théâtres turcs jouassent des traductions de pièces européennes. Ils estimaient — se plaçant au point de vue d'un amour-propre incompréhensible — honteux d'imiter un autre pays, fût-ce même sur une chose qu'ils n'avaient pas et sur laquelle les autres nations en étaient arrivées à la perfection. (Note d'Eb-Uzia Tevfik Bey).

(3) *Ed Biyiat*. Cette locution comprend en turc, d'une façon générale, tout écrit instructif, qu'il soit purement littéraire ou scientifique. Elle n'a pas, en français, d'équivalent rigoureux.

(4) Le turc contient l'expression populaire *istilah parelemek* qui signifie mot à mot : « Faire par morceaux avec des termes », et qui correspond comme sens à « rechercher des tournures de phrases incompréhensibles et en faire un usage exclusif. »

(5) Le texte offre l'expression *rabith* qui signifie la méthode que l'on suit et les mots qu'on emploie pour enchaîner les membres de phrase les uns aux autres et suppléer ainsi aux conjonctions et aux pronoms relatifs dont l'usage est rare dans le turc proprement dit.

(6) Le turc dit *izafet*. C'est un terme grammatical par lequel on entend le moyen employé pour enchaîner les uns aux autres les noms et les adjectifs.

Cl. Abdullah frères.

La « Tchenghi ».
Type de Tchinghianè, diseuse de bonne aventure.

La langue que chacun recherche au théâtre est la voix de la simple conscience; si on ne l'y trouve pas, mais qu'on la voie remplacée par un langage provincial (1), par un galimatias à la Nerguissi (2), qui pourrait supporter cette littérature et vouloir travailler à en éclairer les obscurités ?

KEMAL.

Pour se bien pénétrer de l'importance de ces deux paragraphes sur le style, il faut se souvenir que Kemal fut un des champions les plus ardents, les plus décidés de la réforme philologique, tendant à affranchir la langue ottomane de la domination des langues arabe et persane. Je ne puis rapporter, ici, la longue lutte soutenue pour cette indépendance linguistique. Commencée, timidement, au XVIII[e] siècle, par Ali-Chir-Baïkraï et Ibn-Kemal, poursuivie stérilement, sous Mahmoud I[er] par Hadji-Kalfa, et sous Selim III par Aassem, reprise ardemment vers 1850 par Chinassi, elle n'a dû sa solution victorieuse qu'à la fougue et à l'opiniâtreté avec lesquelles Kemal Bey, vaillamment, et Ahmed-Midhat Effendi, triomphalement, ont combattu pour elle.

Joignant l'exemple au précepte, Kemal a, dans toutes ses œuvres théâtrales, mis en pratique les théories de sa *Lettre sur le Théâtre*. Aussi les trois drames en prose qui ont suivi *Vatan* et qui ont pour titres : *Akif-Bey*, *Zavalleu Tchodjouck (Pauvre enfant !)* et *Gul-Nihal* (Le rejeton de la rose), larges études de mœurs turques, se recommandent autant par l'ample conception du sujet, la fière noblesse des sentiments, la haute moralité de l'intrigue que par un dialogue d'une simplicité et, en même temps, d'une élévation déconcertantes. Le seul reproche qu'on puisse leur faire est de manquer parfois d'invention scénique, d'action, au sens théâtral du mot.

A Kemal et à Ahmed-Midhat appartient également l'honneur d'avoir élargi la scène ottomane en écrivant des drames et des comédies exclusivement turcs. Jusqu'alors, les auteurs s'étaient contentés de traductions, d'imitations, de plagiats et de quelques pièces originales dont l'action se passait à l'étranger ou chez les peuples musulmans de l'Orient, pour la raison bien simple que la défense faite à la femme turque, de par le Coran, de paraître en public avec des hommes, réduisait presque à néant les données indigènes et mettait les dramaturges dans l'obligation de chercher des sujets de quelque intérêt en dehors du monde mahométan. Kemal et Ahmed-Midhat comprirent que suivre cette voie c'était étouffer au berceau le théâtre turc. Aussi, réagirent-ils avec autant de vigueur que de courage, mais, hélas ! ces vertus, comme nous le verrons dans la suite, furent payées par l'exil et l'interdiction sur les théâtres ottomans de toutes les pièces dont le sujet, de près ou de loin, se rattachait à des idées réformatrices ou portait une atteinte, — si petite fût-elle, — au texte du livre saint.

Aujourd'hui encore l'interdiction qui pèse sur Vatan n'a pu être levée soit à cause d'une tacite concession diplomatique faite à la Russie, soit, surtout parceque l'idée de *Patrie* ne peut pas, ne doit pas exister chez le turc de façon abstraite, mais dans une forme tangible. Le Commandeur des Croyants représente et résume d'une manière concrète, aux yeux des Osmanlis, l'idée de religion et l'idée de patrie.

Si grande que soit la valeur intrinsèque de son théâtre, Kemal a, comme poète et comme romancier, des titres plus sérieux encore à la gloire. Son volume de poésies *Namik*, son roman national *Djezmi*, ses études biographiques *Evraki Perichan* (feuilles éparses) considérées comme son chef-d'œuvre, à tous les points de vue, ont attribué à leur auteur la première place dans la littérature contemporaine de son pays. Un ardent enthousiasme lyrique, une clarté, une harmonie de style inimitables caractérisent son œuvre. Sans conteste, c'est le plus pur des écrivains turcs et le culte voué à sa mémoire par la génération actuelle ressemble à celui que les anciens rendaient aux dieux et aux héros.

Héros, il le fut aussi. Sait-on à quel point Kemal s'exaltait pour les nobles, pour les grandes causes ? Se trouvant à Paris, au moment de la guerre de 1870, il n'hésita pas un seul instant à s'enrôler dans nos rangs avec ses trois amis, Kechad-Bey, Mehmet-Bey et Hadji Nouri-Bey. Soldat anonyme, il fit toute la campagne et se battit près des siens, — comme les Turcs savent se battre, — avec cette belle vaillance que met au cœur le fatalisme (3).

AHMED-MIDHAT EFFENDI. — Tandis qu'une loi censoriale interdisait les représentations de *Vatan*, un nouvel auteur dramatique se levait à l'horizon : Ahmed-

(1) Kemal dit : « *Van aghze* » c'est-à-dire dialecte de Van. Van est une province de l'Empire dans laquelle on parle un dialecte turc regardé comme grossier et méprisé en conséquence par les effendis de Constantinople. En réalité, le dialecte de Van contient beaucoup de mots et d'expressions dont l'osmanli devrait regretter la perte, ou plutôt l'abandon, au lieu de s'en glorifier.

(2) Nerguissi est un prosateur ottoman dont les compositions littéraires sont reconnues comme bonnes et même classiques, mais aussi fort difficiles à comprendre. Son ouvrage le plus généralement étudié est le *Khamséi Nerguissi*, recueil de compositions divisé comme le nom l'indique — *Les cinq œuvres de Nerguissi*, — en cinq parties. Ce littérateur était constantinopolitain et a vécu vers la fin du XVII[e] siècle.

(3) Né en 1837, à Constantinople, du *Serdar* (commandant) Moustapha Bey et de la fille d'Arnaoutlou Abd-Ul-Latif Pacha, Kemal mourut en 1888, à Rhodes, son ancien lieu d'exil, après avoir été nommé, par le Sultan actuel, gouverneur du *Sandjac* (province) de Rhodes et plus tard de celui de Mételin.

A. T.

Cl. Berggren.

Scène de la « Tchenghi », opérette d'Ahmed-Midhat Effendi.

Cl. Abdullah frères.

Scène de *Zeibeckler*,
drame héroïque avec musique et danses d'Ahmed-Midhat Effendi.

Midhat Effendi, l'écrivain le plus extraordinaire de toute la littérature ottomane. Son œuvre stupéfiante fait songer à Voltaire, tant elle est variée, à Balzac, tant elle est immense, à Dumas père, tant elle est féconde.

Hormis la poésie, — Ahmed-Midhat fait exception à la règle qui veut que les littérateurs ottomans écrivent des vers, — il a abordé tous les genres, et tous avec un égal succès : le théâtre, le roman, l'histoire, la philosophie, la critique, les sciences, la philologie, la morale, la musique même. L'œuvre de ce colosse, — encyclopédie vivante, — tient dans près de *deux cents volumes in-8°*, non compris les articles des journaux auxquels il collabore quotidiennement et régulièrement depuis plus de quarante ans. Et le dernier mot n'est pas dit, car Ahmed-Midhat, né en 1841, à Constantinople, plein encore de verdeur et de santé, toujours d'une activité surprenante, n'a point l'air de vouloir de si tôt renoncer à la lutte.

Colosse, j'ai bien dit, il l'est, superbement, au moral comme au physique. Sa belle tête, sa haute taille, sa large carrure font penser aux géants des plateaux d'Altaï et aux athlètes des montagnes géorgiennes dont sa famille est originaire. Ses traits, — lorsque animés, surtout, par la conversation, — ont plus d'un rapport avec ceux de l'auteur du *Maître*, mon ami Jean Jullien : mêmes yeux vifs et scrutateurs, mêmes lèvres plissées par un sourire ironique, même barbe abondante et tant soit peu inculte. Oh ! la riche, la belle nature, tout à la joie de vivre et consciente de la plénitude de ses forces. Comme à le voir on comprend qu'il ait réfuté Schopenhauer et déclaré « que la philosophie a pour mission de relever le courage de l'homme et non de l'avilir, de lui faire aimer la vie et non de la lui montrer sous certains aspects pessimistes qui, pour être vrais, n'en sont pas moins exclusifs et malsains ».

Il ne m'est guère possible de parler comme je le voudrais de cet écrivain illustre, considéré présentement comme le grand émir de la littérature osmanlie ; la simple énumération de ses ouvrages, avec quelques lignes de critique en regard de chacun d'eux, remplirait les pages de cette Revue.

Son œuvre théâtrale, la plus variée du répertoire ottoman, comprend le drame, la comédie de mœurs, celle de caractère, le vaudeville, voire l'opérette.

Eïvah ! (Hélas !), drame en quatre actes, sa première pièce, écrite en 1871. Rompant hardiment en visière avec les usages d'une nation où la polygamie est admise, il s'élève avec force contre cette tolérance de l'islam, dans une pièce à thèse où l'intrigue dramatique roule sur la bigamie. Il faut ignorer du tout au tout les mœurs de la Turquie et la force de ses *adhet* (usages), lorsque, surtout, ils sont d'ordre religieux, pour ne pas s'étonner du courage inouï de notre auteur de s'attaquer ainsi à des habitudes faisant partie intégrante de sa nation.

A elle seule, une tentative pareille suffisait pour le mettre en suspicion auprès de quelques vieux croyants rétrogrades qui, loin de constater dans *Eïvah !* l'effort superbe tenté pour l'affranchissement moral du pays, l'accusèrent, comme d'un crime, de vouloir fonder un théâtre national, et, sourdement, à l'ombre, commencèrent les démarches qui devaient aboutir à l'exil de ce révolté.

Ahmed-Midhat eut vent de ces menées. Avec une hardiesse inexplicable il tint tête à l'orage et répondit à ses détracteurs par une comédie en cinq actes : *Atchik-Bach* (Tartufe) (1), étude satirique d'un mordant plein de verve, sur la fausse piété des musulmans.

Représentée pour la première fois en 1873, au Théâtre de Guédik-Pacha, cette comédie eut un succès immense, unique dans les annales théâtrales turques. Elle obtint une série de plus de cent représentations, chiffre incroyable pour un pays où une pièce ne tient pas l'affiche plus de huit jours. Ce triomphe, dû autant à l'esprit critique de l'auteur qui, avec un entrain endiablé, fustigeait le vice, qu'à l'étude très approfondie des personnages, s'est renouvelé à toutes les reprises d'*Atchik-Bach*. Quelle vérité dans *Husny-bey*, ce vieux beau qui se farde et se teint la barbe, et combien son mariage avec *Hesna Haneum*, la jeune femme dont il s'est fait aimer par des « moyens magiques », est d'une amusante cocasserie ! Quelle satire de nos mœurs dans l'étude de *Yecta Haneum*, une jeune fille turque instruite à l'*européenne*, et si proche parente de *Lucy Watson*, de la comédie de Pailleron ! Et *Atchik-Bach*, le fourbe, le faux dévot qui abuse de la crédulité de tout le monde, avec quel soin, avec quel art n'est-il pas mis en relief ?

L'élan était donné. Les jeunes littérateurs ambitionnant les lauriers d'Ahmed-Midhat ne rêvent qu'à enrichir de chefs-d'œuvre le répertoire ottoman. De 1871 à 1873, les pièces se multiplient ; c'est l'époque la plus fertile et la plus indépendante de la scène osmanlie. Pour ne citer que les noms qui méritent d'être retenus de la pléïade concourant à cette renaissance et se consacrant à la grandeur du théâtre national, je mentionnerai : Eb Uzia-Tewfik-bey, critique d'art éminent que son beau drame

(1) *Atchik-Bach* signifie littéralement *tête nue, tête rasée*. Les *hodjas* (prêtres turcs) ont la tête rasée sous leur turban.

A. T.

Cl. Abdullah frères.

Personnage de *Euzdenler*,
drame héroïque d'Ahmed-Midhat Effendi.

Edgeli-Kaza (La mort par accident) place au premier rang ; Hodja Haki, qui fit applaudir *Hakk* (la Justice), pièce à tendances socialistes ; Bédri-Bey, dramaturge fécond, tiré hors de pair par *Ghiorenek*, une comédie très fine sur les coutumes populaires turques ; enfin Sami-Bey, l'auteur de *Bessah* (l'Engagement), développant une action du plus haut intérêt dans une étude magistrale de la vie albanaise.

Cette extension d'idées nouvelles émut, épouvanta les partisans des opinions rétrogrades. Ils intriguèrent tant et si bien auprès du sultan Aziz qu'ils arrachèrent au Padischah une sentence inique contre les promoteurs du mouvement théâtral. Kemal, Ahmed-Midhat et Ebuzzia-Tewfik, dépêchés à Rhodes, payèrent par trois années d'exil leur tentative osée de progrès et d'indépendance.

Ce bannissemement porta un coup terrible à la scène ottomane. La jeunesse littéraire, terrifiée, cessa ses écrits et le théâtre turc, terrorisé, fut, pendant de longues années, exclusivement alimenté de pièces traduites des langues européennes. On adapta Shakespeare à la scène osmanlie et le grand tragique fit, avec Molière, les frais de cette époque de crainte et de désarroi.

Après les malheureux événements de 1876 et la mort du sultan Aziz, qu'on « avait si tragiquement suicidé », un des premiers soins de son successeur, Mourad V, fut de rappeler Kemal et ses amis. Trois mois après, le monarque actuel, Abd-ul-Hamid Khan II, confirma la grâce de son libéral prédécesseur, admit les exilés à sa cour, leur fit servir, sur sa liste civile, de somptueuses pensions et les investit de hautes charges gouvernementales et publiques. Kemal est nommé gouverneur général de Rhodes, puis de Métélin, et Ahmed-Midhat reçoit, avec le titre d' « Excellence », la direction générale de l'Administration sanitaire de l'empire.

S'assurer ainsi par le pardon et la magnificence l'esprit et la plume de ces fiers révoltés, fut un des actes les plus adroits, sinon des plus politiques, du commencement du règne du sultan Hamid.

Avec le retour des exilés, le théâtre se réveille de sa léthargie. Trois pièces d'Ahmed-Midhat, d'ordre différent, composées dans sa prison de Rhodes et qu'il avait clandestinement envoyées à Constantinople, sont représentées coup sur coup et remportent un succès d'autant plus grand que depuis de longues années le théâtre turc s'était vu sevré d'œuvres originales.

Intikam (Vengeance), drame en quatre actes, où l'auteur prend bravement le parti de la bourgeoisie contre la noblesse. *Arnaoutlar* (les Albanais), scène de la vie de ce peuple guerrier, et *Kurd-Kizé* (la Fille kurde), pièce tragi-comique étudiant de très près les mœurs d'un pays annexé aujourd'hui, en partie, à la Turquie.

Ayant obtenu justice des ignares censeurs qui pensaient arrêter l'essor dramatique, et libre, désormais, de continuer l'œuvre régénératrice, Ahmed-Midhat se remet à la tâche et donne successivement *Zeïbeckler*, la *Tchenghi*, *Euzdenler* et *Tchiaouch*.

Zeïbeckler (les Zeïbecks), drame héroïque en cinq actes, avec musique et danses. La scène se passe à Aïdin, chez les zeïbecks de la montagne, ces volontaires de l'armée du croissant, mi-soldats, mi-bandits, vivant de rapines, d'enlèvements et de meurtres en temps de paix, s'organisant en corps francs en temps de guerre et — poussés par un enthousiasme fanatique autant que par l'espoir prochain du butin, — n'hésitant pas à *imposer* leur enrôlement à l'Etat. Ce drame a une portée de haute moralité. Tout en vantant l'ardent patriotisme des zeïbecks, l'auteur enseigne aux masses que point n'est besoin d'être bandit pour être bon patriote. L'adresse et l'art avec lesquels il charge son sujet même de faire le procès de ces condottieri turcs sont d'autant plus grands qu'il s'agissait de ne pas froisser une partie de la nation, très autoritaire, il est vrai, mais sachant vaillamment répandre son sang pour le drapeau. L'acte de la fête à Aïdin, au cours duquel se noue l'intrigue amoureuse qui fera le fond du drame, est un vrai régal pour le cœur et l'esprit, les yeux et les oreilles. La scène d'amour est d'une joliesse exquise et l'on ne se lasse pas d'admirer ces aventuriers, — si fiers dans leur costume chamarré non de passementeries, mais d'armes de toutes sortes et de toutes dimensions, — dansant leurs *Keutchecks* (danses) de la montagne sur des rythmes notés par Ahmed-Midhat lui-même. Comme Jean Richepin, notre auteur se plaît à écrire la musique de ses œuvres, soit que la pièce se rapproche d'un opéra-comique comme *Zeïbeckler*, soit que ses allures rappellent l'opérette comme la *Tchenghi*.

La *Tchenghi* (la Danseuse), vaudeville en quatre actes, s'attaquant aux superstitions populaires, enracinées en Turquie plus que dans tout autre pays de l'Europe, à cause, sans doute, du long séjour des Ottomans parmi les peuples conquis, ces peuples d'Orient si enclins aux croyances chimériques, si prompts dans les pratiques superstitieuses, à cause aussi de l'ignorance crasse dans laquelle se débat le bas peuple en Turquie. Notre auteur n'épargne pas plus les astrologues et les chiromanciens que les tireuses de cartes et les liseuses de marc de café ; c'est avec un bel éclat de rire qu'il châtie les *miress* (diseuses de bonne aventure) et les *tchenghis* (chanteuses et danseuses populaires), espèces de bohémiennes qui pullulent

Cl. Abdullah frères

Abdul-Hakk-Hamid Bey

Cl. Abdullah frères.

Nazim Pacha.

en Orient et qui, entre un *mani* (chanson) et une danse du ventre, tirent l'horoscope, prédisent l'avenir et conjurent le mauvais sort en distribuant des ailes de chauve-souris en putréfaction, dont la vertu, affirment-elles, « préserve des embûches ennemies ».

Zeïbeckler et la *Tchenghi* obtinrent un succès d'autant plus persistant que leur musique devint très populaire. Pendant longtemps, les pianos des *haneums*, sur le Bosphore, et les orgues de Barbarie, dans la rue, répétèrent les motifs de ces partitions.

Euzdenler (les Nobles de la Circassie), drame héroïque en quatre actes, à grand spectacle. Tableau saisissant et mouvementé de la chevalerie circassienne, traversé par une idylle sanglante.

Tchiaouch (un ancien prince persan), drame historique en cinq actes, tiré du *Schah-Namé* (histoire des Rois), qui jette un jour nouveau sur la rivalité politique entre l'Iran et le Touran (la Perse et le Turkestan) sous le règne d'Ephrassiale.

Lorsque j'aurai mentionné la *Ziba* (la Belle), opérette en trois actes, paroles et musique d'Ahmed-Midhat, et *Merdoud Kiz* (la Fille maudite), un grand drame en cinq actes, adapté du roman à la scène, qui n'ont ni l'un ni l'autre été encore représentés, et quelques piécettes en un acte, sans autre importance qu'une « fantaisie réaliste », j'aurai donné un aperçu aussi complet que possible de l'œuvre théâtrale de notre auteur, le plus fécond et le plus dramatique de la scène ottomane, dont il fut, avec Kemal, l'âme et le défenseur.

ABD-UL-HAKK-HAMID-BEY. — Jusqu'ici, le théâtre turc s'était, pour les ouvrages de longue haleine, limité à la prose. Le premier, Abd-ul-Hakk-Hamid-Bey, qui, avec Ekrem et le regretté Nadji, forme la trinité poétique de la Turquie contemporaine, écrivit pour la scène dans la « langue des dieux ».

Sans parler ici de son œuvre poétique, de tous points admirable, il est nécessaire de rappeler le jugement formulé sur lui par Ekrem-Bey dans sa *Lettre sur la poésie* : « Parmi les grands poètes de notre temps, c'est Abd-ul-Hakk-Hamid-Bey, écrit-il, dont la poésie me fait réfléchir le plus souvent. Sa poésie est ma bien-aimée spirituelle ».

Les trois qualités maîtresses qui ont placé Abd-ul-Hakk-Hamid au premier rang des poètes de son pays, — élévation soutenue de la pensée, beauté sculpturale de la forme, intransigeance opiniâtre d'un art qui ne sacrifie à aucune école, à aucun cénacle, — se retrouvent dans ses quatre tragédies, où, magnifiquement, revivent les splendeurs de temps disparus.

Tarik (l'Abandon) reconstitue l'époque glorieuse des luttes des Maures de Grenade contre l'Espagne : *Echper* et *Douhtéri Hindou* (la Conquête des Indes) ressuscitent les exploits d'Alexandre-le-Grand sur la route des Indes, et *Sahara* (le Désert) évoque l'histoire de ces tribus nomades orientales, guerrières par excellence, animées d'un désir de conquête aussi grand que l'infini désert où, pendant longtemps, elles dressèrent leurs tentes.

En même temps que l'auteur répandait à profusion dans ces tragédies toutes les somptuosités de la poétique orientale, il ajoutait, malheureusement, personnage à personnage, entassait décor sur décor, avec l'altière indépendance d'un artiste bien personnel qui ne voit que son rêve. De sorte que, de ces tragédies, aucune n'a encore vu le feu de la rampe, Stamboul ne possédant pas une scène assez spacieuse pour permettre l'évolution des foules et le changement des décors entrevus par la fantaisie du poète. Abd-ul-Hakk-Hamid s'en console, très philosophiquement, à Londres où, depuis plusieurs années, il occupe le poste de conseiller à l'ambassade impériale ottomane.

BEDRI et RIFAAT-BEYS. — *Temaschaà* (la Scène), tel est le titre d'un recueil célèbre renfermant une vingtaine de pièces de théâtre, drames et comédies, tant origninales que traduites, dues à la brillante collaboration de Bedri-Bey, l'auteur de *Ghiorenek*, et de Rifaat-Bey.

L'ouvrage parut en deux fois : partie au moment de la guerre turco-russe et partie au moment de la guerre turco-serbe. L'idée patriotique anime les pièces du *Temaschaà*, presque toutes militaires. C'est qu'alors tous les yeux étaient tournés du côté d'Alexinatch, tous les cœurs battaient aux nouvelles de Plevna, cette place dont la capitulation fut plus glorieuse qu'une belle victoire.

SAMI-BEY et NAZIM-PACHA. — La scène refléta le sentiment national qui contribua pour beaucoup au succès de *Zeïbeckler* et inspira plus d'une œuvre embrasée du souffle de l'enthousiasme guerrier. Parmi les plus célèbres, il faut citer le drame en cinq actes de Chemseddine Sami-Bey : *Ya-Gazhi-Ya-Chéhid* (la Victoire ou la Mort), traitant exclusivement de la vie militaire ; et deux tragédies de Nazim-Pacha, l'ancien ministre de la police (1), présentement gouverneur général de Syrie, d'un bel élan patriotique et d'un lyrisme de superbe envolée : *Medjoun-e-Leïla* (Medjoun et Leïla), inspirée par l'idylle du poème arabe, célèbre sous le même titre, et *Alexinatch*, épisode du siège de la ville serbe et de sa prise par les Turcs.

Après mention spéciale du drame *Mouadgir* (l'Émigrante), esquisse saisissante de l'émigration des musulmans de Roumélie, du même Nazim-Pacha, la liste est close des ouvrages de valeur formant le répertoire littéraire du théâtre turc contemporain.

(1) La police, à Constantinople, est un département, — et non une préfecture — attribué à un ministre spécial.

Cl. Abdullah frères.

Eb Uzia Tewfik Bey.

ATAMIAN.

TROISIÈME PÉRIODE

Le Théâtre Musical

L'histoire du théâtre musical ottoman est trop intimement liée à celle de son théâtre littéraire pour qu'il soit permis de ne pas s'y arrêter.

Bien avant Ahmed-Midhat, qui avait écrit les partitions de *Zeïbeckler*, de la *Tchenghi* et de la *Ziba*, la musique s'était introduite sur la scène ottomane ; la musique orientale, s'entend, si différente de la nôtre.

Toute la gloire, ici, revient à un Arménien : Dicran Tchouhadjian.

DICRAN TCHOUHADJIAN. — Né à Constantinople, en 1840, Dicran Tchouhadjian fit ses premières études musicales en Turquie. Il alla les poursuivre en Italie, au Conservatoire de Milan. Son premier ouvrage fut *Arsace*, opéra en quatre actes, joué par de célèbres artistes, au Théâtre-Nahoum. Le très vif succès de ce début l'encouragea à s'adonner entièrement à une carrière aussi ingrate que peu lucrative, surtout dans les pays d'Orient.

Cl. Abdullah frères.

DICRAN TCHOUHADJIAN.

De nombreux fragments de sa deuxième œuvre, *Olympia*, exécutés dans les grands concerts de Vienne et de Naples, répandirent vite le nom du compositeur arménien.

Puis il donna successivement : *Arif*, *Keussé-Kehaya*, *Leblebidji Horhor Agha*, trois opérettes qui furent représentées un peu partout, notamment au Caire et à Athènes, et provoquèrent, — *Arif* surtout — l'enthousiasme général.

Le livret d'*Arif*, dû à la plume de M. Alboreto, est une adaptation pour la scène ottomane du *Nouveau Seigneur du Village* de Boieldieu. Dans l'opérette turque, Frontin s'appelle *Arif* et Babet *Handji-Kidi*.

La partition est un chef-d'œuvre, unique en son genre. Entre autres fragments redemandés par le public, figurent, au premier acte, le duo *Tene teneni* (Tra la la la) et le chœur final, *Sefa gheldiniz* (Soyez le bienvenu). Le duo final du troisième acte, *Arif, artik ouzatma* (Arif, c'est assez, ne continuez pas), considéré comme le « clou » de la partition, ne manque jamais d'être bissé, trissé même par le public.

Son dernier opéra-féerie, *Zémireh* (Zémireh), créé d'abord, en 1891, au Théâtre d'hiver de la Concordia (1), par la troupe française de M^lle^ Bennati, fut repris, en 1894, par la troupe d'opéra italien de M. Franzini, avec un grand luxe de décors et de costumes, sur la scène du Nouveau-Théâtre-Français. A l'occasion de cette reprise, Tchouhadjian refondit son œuvre : des déclamations de haut style remplacèrent le dialogue primitif. Aussi le succès fut-il prodigieux. Entre temps, l'orchestre de la « Splendide-Taverne » (actuellement « Parisiana ») joua de nombreux morceaux de son répertoire qui excitèrent l'admiration des auditeurs.

Doué d'une facilité de production extraordinaire, l'œuvre qu'il laisse est immense.

Cl. « Phébus ».

MUSICIENS DE THÉATRE TURC

Seul, entre les musiciens ottomans, il coula la musique orientale en une facture qui permit son adaptation à l'orchestration européenne et, par l'originalité de ses idées, la fraîcheur de son écriture, le coloris de son orchestration où brille comme une radiation du soleil d'Orient, il rendit son art intelligible au public étranger et eut droit aux fortes sympathies, dont le témoignage lui arrivait de toutes parts. Sa science de l'harmonie et du contrepoint fait à ses compositions une assise solide et le charme dont sont imprégnées ses phrases, les moindres, n'en devient que plus intense.

A San-Stefano, après le traité de paix entre la Russie et la Turquie, le grand-duc Nicolas le décora de sa main. Il avait déjà eu la satisfaction de voir son talent apprécié et récompensé par plusieurs souverains.

(1) La *Concordia* a deux théâtres : une salle fermée pour les représentations d'hiver et un théâtre à ciel découvert pour les spectacles d'été.

Arif. — Grand Chœur du 1er acte. — « Sefa Gheldinis » (Soyez le Bienvenu).

De nombreux critiques musicaux parisiens, entr'autres Weber, du *Temps*, consacrèrent de longs et élogieux articles à l'étude des œuvres musicales de ce compositeur qui mourut, presque misérablement, à Smyrne, exploité de toutes façons et sans la suprême joie, si ardemment rêvée, de voir Paris consacrer son talent.

Il est à souhaiter que sa mémoire reçoive cet hommage tardif et qu'un de nos directeurs de théâtres d'opérettes (pour l'heure, je ne vois que Samuel) s'aventure à monter un de ces ouvrages si pimpants d'allure, d'une gaieté si communicative, et dont l'originalité ne fait pas le moindre mérite.

Son collaborateur assidu fut M. Pierre Anméghian, le poète et publiciste bien connu à Constantinople, établi depuis sept ans à Paris. Nous lui devons la traduction française des opérettes de Tchouhadjian. Pour qui connaît la différence caractéristique qui existe entre la poésie française et la poésie turque, où rien ne se ressemble, ni rythmes, ni rimes, ni mesures, les difficultés à vaincre apparaissent énormes, et l'on ne peut que sincèrement féliciter le poète qui est parvenu à les surmonter et à les aplanir.

INFLUENCE DE TCHOUHADJIAN SUR LA SCÈNE TURQUE. — L'influence de Tchouadjian fut considérable et décisive pour la scène ottomane lyrique et même dramatique. On peut affirmer que tout le théâtre turc contemporain tient son origine de l'initiative du maëstro arménien.

C'est seulement à partir des représentations d'*Arif* que se dessine nettement le mouvement littéraire du théâtre turc contemporain. Le mouvement musical suivit l'impulsion. Edifiés, par le succès, sur la valeur d'un genre qui, du jour au lendemain, devenait populaire, les Turcs ne furent pas longs à suivre l'exemple du jeune compositeur. Il y eut même, à ce sujet, entre la troupe de Tchouhadjian, installée dans un théâtre bâti à la hâte dans la cour de Mussafirhané de la place Sultan-Bayazid, à Stamboul, et la troupe d'Agop-Gulli, établie, comme nous l'avons vu, au théâtre de Guédik-Pacha, des démêlés rappelant les querelles des Gelosi avec les confrères de la Passion, des rivalités pareilles aux différends qui excitaient les Comédiens du Roy contre ceux de l'Hôtel de Bourgogne.

Ces dissentiments artistiques contribuèrent — pour le grand bien de l'art — à donner à la scène turque un développement qu'elle n'aurait jamais acquis sans cet antagonisme.

A la longue, cependant, ce duel paralysa les bonnes volontés, prépara la débandade des troupes et fut cause, en partie, du marasme présent de la scène ottomane.

Arif.
Duo final du 1er acte (*Tene teneni*).

Quoiqu'il en soit, les promoteurs heureux de cette action parallèle furent Chakir-Pacha, ancien ambassadeur de la Porte à Saint-Pétersbourg, Aghiah-Effendi, ancien ministre turc à Athènes, et Bedri-Bey, l'auteur de *Ghioreneck*. Aidés de quelques amis, ils traduisirent successivement : la *Belle Hélène*, *Orphée aux Enfers*, *Giroflé-Girofla*, les *Brigands*, la *Fille de Madame Angot*.

L'étude et la mise en scène en furent confiées à M. Ménadier, — régisseur français de la troupe de Gulli-Effendi, — lequel, quoique ne sachant pas un mot de turc, parvint, à force de volonté et de persévérance, à initier les acteurs de la troupe aux secrets de l'opérette française, qu'il possédait à fond.

Le succès de ces représentations fut considérable et, comme il était facile à prévoir, contrebalança celui de la troupe Tchouhadjian.

Ainsi que nous l'avons vu, seul, Tchouadjian a écrit sa musique *orientale* pour l'orchestre européen, tel que nous le connaissons, composé du quatuor des cordes, des bois, des cuivres et de la batterie.

Quant aux autres compositeurs ottomans, entr'autres Ahmed-Midhat-Effendi, ils écrivent leurs opérettes pour les musiciens du théâtre turc dont l'orchestre spécial, — ainsi qu'on peut le voir sur la gravure, — est exclusivement composé de guitares, de tambours, de cithares et de violons. Encore ces instruments sont-ils tous différents de ceux que nous connaissons : les tambourins sont munis de cinq paires de cymbales minuscules, la cithare est archaïque, les guitares ovoïdes, et on joue sur ces violons, d'une forme bizarre, en les plaçant sur le genou.

C'est là l'orchestre idéal de la musique turque, proprement dite, dont la gamme, toujours en mode mineur, diffère de la nôtre, et dont le chant, étrangement et monotonément voluptueux, charme et crispe, en même temps, et l'oreille et les nerfs.

Arif, opéra comique de Tchouhadjian, rôle de Handji-Kidi.

Théâtre Contemporain

ACTEURS TURCS ET THÉATRES DE STAMBOUL

La femme musulmane ne pouvant, de par la loi, paraître en public accompagnée d'un homme — cet homme fut-il son frère, son père, son mari même, — et à plus forte raison monter sur une scène au milieu de plusieurs hommes qui n'ont aucune attache avec sa famille, les auteurs et directeurs furent obligés de recruter leur personnel féminin parmi les Arméniennes.

On en a vu de très habiles parmi les deux cents et quelques étoiles en herbe — comme aurait dit notre pauvre « oncle » — qui brûlèrent les planches turques et firent les créations variées du répertoire.

Je ne citerai que celles qui ont atteint à la célébrité.

Dans le drame, la comédie et l'opérette, M^lle *Yéranouhi* (Véronique) *Caracashian*, la Croizette, et, en même temps, la Schneider de la scène turque. Je n'oublierai jamais la verve, le jeu endiablé de cette artiste — enfant de la balle, grandie sur la scène — la première chanteuse de la troupe, une étoile qui a brillé de tout son éclat à Stamboul et qui ne se serait certes pas désorientée à Paris, sur la scène des *Folies-Dramatiques*, des *Bouffes-Parisiens*, voire des *Variétés*. Ce qui surpasse, c'est que cette même actrice, si alerte, si spirituelle dans l'opérette, possédait au suprême degré le don des larmes. Elle excellait aussi dans le drame où les premiers rôles lui étaient dévolus. Ainsi que chez M^mes Jane Hading et Jeanne Granier, il y avait en elle une divette d'opéra-bouffe et une grande actrice dramatique. Comme tel, son nom, doublement glorieux, est inséparable de la scène ottomane.

M^lle *Evgheni* (Eugénie) *Caracashian*, sa sœur, inoubliable dans la comédie, une M^lle Kolb ottomane, sachant faire ressortir avec une jovialité communicative et une finesse très personnelle le comique d'une situation.

M^lle *Marie Nevart*, enlevée par une mort prématurée. Atteinte de la poitrine et ne se faisant aucune illusion sur son état, elle ne recula pas à demander à Ahmed-Midhat-Effendi d'adapter pour elle à la scène turque la *Dame aux Camélias*. L'illustre auteur acquiesça au désir de l'artiste phtisique. Oh ! le spectacle humainement intense de cette Marguerite Gautier, jouée — vécue, plutôt — par une enfant qui sait se mourir du même mal qui emporta l'héroïne du drame. Tous ceux qui ont assisté à cette représentation d'un réalisme flagrant — car la pauvre fille pleurait de vraies larmes et une toux non « piochée » secouait son être frêle — ont gardé de M^lle Nevart un souvenir qu'aucune actrice, dans ce rôle, n'effacera. Le jeu sincère, exquis et contenu de la divine Bartet a des analogies avec la manière de l'artiste osmanlie.

M^lle *Ekimian*, qui prit la succession de M^lle Nevart fut une actrice de grande valeur : elle eut d'éclatants succès, mais ne parvint pas à faire oublier sa géniale devancière.

M^me *Adjémian*, la Germaine Gallois de Stamboul, une créature superbe, faisant valoir, avec une rare intelligence servie par un organe bien timbré, la musique de Tchouadjian dont elle a créé tous les ouvrages.

M^lles *Siranousch* et *Astghig*, deux sœurs, douées toutes deux de merveilleuses voix de contralto et, toutes deux, également, avantagées d'une ligne et d'une beauté sculpturales.

Parmi les hommes :

Agop-Gulli-Effendi fut le premier acteur en vogue. Quoique médiocre, comme l'a prouvé plus tard le jeu de ses successeurs, il a laissé dans le peuple qui l'aimait et dont il a fait longtemps les délices, un souvenir qui tient de la légende.

Atamian — un Arménien — le plus grand des artistes dramatiques osmanlis, en même temps qu'un peintre remarquable et un poète distingué, ainsi qu'en font foi deux recueils de vers publiés en Russie. Une espèce de Mounet-Sully oriental, oubliant complètement sa personnalité pour entrer dans « la peau » du héros. Grâce à lui, les Turcs ont connu, applaudi, aimé Shakespeare dont il a été un inoubliable interprète. Il poussait la conscience artistique jusqu'à aller étudier, vivre ses rôles sur les lieux mêmes où se déroule l'action. C'est ainsi qu'il s'est identifié avec Othello à Venise et à Chypre, avec Roméo à Vérone, avec Hamlet à Elseneur. Le gardien et les fossoyeurs du cimetière danois vous parleront de ce « maniaque » qui venait s'entretenir avec eux et s'oubliait à monologuer, des heures durant, dans « une langue incompréhensible ». La nature primesautière, nerveuse, sensible à l'excès de l'artiste avait soif d'émotions pareilles. Quand on pense qu'il considérait l'art du

Une Scène de *Zemireh* opéra comique de Tchouhadjian.

Cl. « Phébus ».

Comédiens de la Troupe du Théatre Osmanié, dirigée par M. Minakian, célèbre tragédien.

comédien comme un sacerdoce, on ne peut qu'admirer, que respecter cet « entraînement », tellement sincère qu'il fut cause de sa mort. Un soir, dans *Kean*, d'Alexandre Dumas, il joua avec tant de conviction et de feu la fameuse scène des affronts : « Je suis Polichinelle ! Un bâton à Polichinelle ! », qu'il fut pris de syncopes sur la scène même. On l'emmena agonisant. Il mourait quelques jours après d'un transport au cerveau. Ernesto Rossi, le célèbre acteur italien, qui assistait à cette représentation et accompagna le moribond chez lui, a dit d'Atamian que « c'était la plus belle âme d'artiste qu'il ait connue ». Sa mort fut un deuil pour le théâtre turc.

Minakian-Effendi, qui prit sa succession, est un comédien de grande valeur et de rare intelligence : il lui manque cependant le coup d'aile qui, de son devancier, faisait l'artiste de génie. Tout à la fois acteur, régisseur, décorateur, il est actuellement directeur du théâtre qui porte son nom et où se jouent le drame et la tragédie.

Abd-ul-Rézak-Effendi, le plus brillant des comiques, le comique par excellence, le Coquelin aîné de la scène turque. Brio, gaîté, finesse alliés à un superbe « panache », il réalise au naturel l'immortel héros de Beaumarchais. Comme son collègue Minak, il dirige un théâtre portant son nom, qui donne l'hospitalité à la comédie et dont il est aussi le régisseur, le décorateur et le principal acteur.

Triantz, *Hamdi-Effendi* et *Kutchuck Ismaël*, trinité de comiques excellents, mais dont la gloire est éclipsée par le génial collègue qui a nom Abdul-Rézak.

Le reste ne vaut pas l'honneur d'être nommé.

THÉATRES DE STAMBOUL

Le *Théâtre-Naboum*, brûlé en 1870, lors du terrible incendie qui, en moins de sept heures, réduisit en cendres les deux tiers de Péra, n'a pas été réédifié. Il en est de même du *Nouveau Théâtre-Français* qui a été également la proie des flammes. Des maisons de rapport s'élèvent aujourd'hui sur leur emplacement.

Le *Théâtre de Guedik-Pacha*, démoli par la municipalité, a été remplacé, il y a quelques années, par un superbe *Medressé* (école).

Quant au *Théâtre-Français* (Palais de Cristal), — où tout enfant j'ai applaudi Maesmacker, dans le répertoire d'Offenbach, et, plus tard Mme Cuinet, dans le rôle d'Anna des *Danicheff*, et M. Riga, dans le type excellent de Pétillon, le répétiteur de *Bébé*, — il y a beau temps qu'il menace ruines et qu'on n'y donne plus de représentations.

Outre le théâtre privé que le sultan Abd-Ul-Hamid a fait construire au Palais Impérial de *Yildiz* (l'Etoile), sa résidence habituelle, bien autrement confortable et luxueux que la scène élevée sur l'ordre de son père aux environs de Dolma-Baghtché, Constantinople possède aujourd'hui :

A Péra : le *Théâtre-des-Petits-Champs*, la *Concordia* et le *Cirque de Péra*, transformé, il y a cinq ans, en un charmant théâtre. Ces trois théâtres, du quartier européen, sont alimentés presque exclusivement par des troupes françaises, italiennes et grecques renouvelées tous les ans, ou en représentations. Très rarement, les Turcs vont y donner des spectacles.

Cl. « Phébus ».

Troupe Minakian
Le dernier tableau du *Sculpteur*.

On joue de tout à Péra : le drame, la comédie, le vaudeville, l'opéra, l'opéra comique et l'opérette. Il arrive même assez fréquemment que les Constantinopolitains aient bien avant nous les primeurs musicales italiennes : ainsi l'*Aïda*, la *Cavalleria Rusticana*, la *Gran Via*, et *I Pagliacli*, joués là-bas des années durant avant d'être connus chez nous.

A Pancaldi : le *Théâtre des Variétés*, où le célèbre comique Hassan-Effendi et sa troupe donnent des représentations en langue turque.

« Phébus ».

Troupe Minakian
Neuvième tableau de *Simone et Marie*.

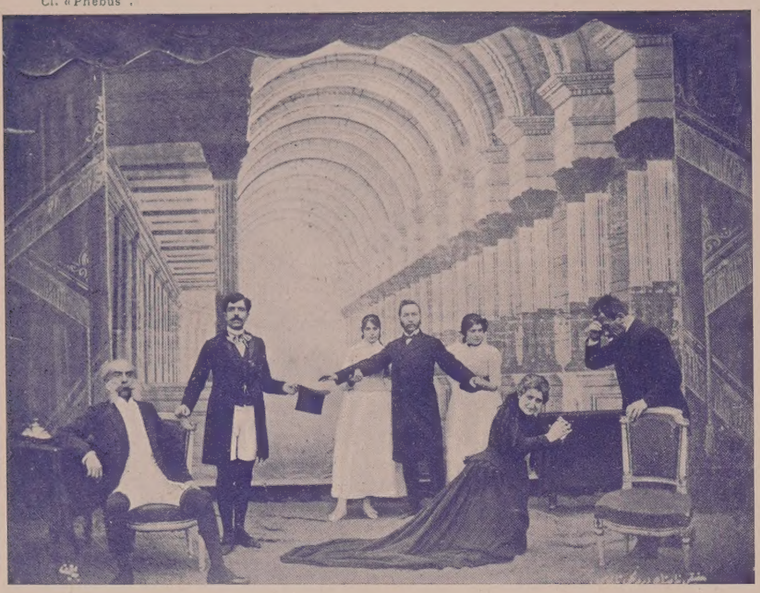
A Galata : deux anciens cafés-concerts, d'assez pauvre aspect, le *Byzance* et l'*Amérique*, ont pompeusement usurpé le nom de théâtres. On y donne, communément, des pièces originales turques et la comédie se déroule autant sur la scène que dans la salle bariolée de turcs, de grecs, d'arméniens, de bulgares, d'albanais, d'arnautes et de monténégrins, venus tous là, en costumes nationaux, applaudir les facéties des comiques de l'endroit.

A Stamboul : le croirait-on ? Il n'existe pas actuellement une scène digne de ce nom. Quatre baraques en bois, assez vastes et convenables, voilà les théâtres du quartier turc. Deux seuls valent la peine d'être cités : Le *Théâtre-Osmanié* dirigé par Minakian, et le *Théâtre d'Handchaney-Osmani*, dirigé par Abdul-Rézack. Paix aux deux autres.

Les baraquements qui servaient au *Grand-Théâtre Ottoman*, à Chahzadé-Bachi, dirigé par Chevki Effendi, ayant présenté des dangers sous tous les rapports, le conseil d'État (section civile), a décidé d'empêcher les troupes de jouer dans ces théâtres et invité les propriétaires à les faire rebâtir en pierre.

Détail à noter : la banlieue et les environs de la capitale : Makrikeuy, San-Stefano, Ortakeuy, Emirghian, Calender, possèdent des

Cl. « Phébus ».



Troupe Minakia
IV^e^ TABLEAU DU *Repentir sincère.*

théâtres bien mieux construits et conditionnés que ceux de Stamboul. Durant la saison d'été, il n'est pas de jardin public, dans la ville et à la campagne, qui ne se transforme en théâtre à ciel découvert. L'exemple est suivi partout, dans les environs, de Tchamlidja et Baïlarbachi aux Iles-des-Princes, et dans le Bosphore où toutes ces scènes improvisées font d'assez fructueuses recettes.

CONCLUSION

Quel est l'avenir de ce théâtre qui, en moins de trente ans, a fourni une des carrières les plus fécondes qu'aient eues à enregistrer les annales dramatiques ?

Lorsque des succès brillants sont remportés, tous les jours, par des Osmanlis, dans l'histoire, la philosophie, la linguistique et les sciences en général, pourquoi leur littérature imaginative progresse-t-elle si lentement ; pourquoi les arts restent-ils stationnaires ; pourquoi, surtout, en ces dernières années, aucune œuvre marquante, aucun nom nouveau ne se sont-ils imposés à la scène ? En matière d'art, n'est-ce pas reculer que de ne pas avancer ?

Faudrait-il rechercher la cause de cet arrêt dans la censure préfectorale, dans l'implacable Anastasie musulmane qui, mieux et plus que dans tout autre pays, manie là-bas, sans trêve, sans répit, sans raison souvent, son énorme paire de ciseaux ?

Croirait-on que, de nos jours, *Ruy-Blas* ne peut être joué en Turquie que si la Direction du théâtre consent à changer la *reine* en *marquise*, par la bonne raison qu'il n'est pas « convenant » qu'un laquais soit amoureux d'une *reine ?* C'est grâce aux instances de M. Constans, notre ambassadeur à Constantinople, que Mounet-Sully a pu, dans la tournée faite en 1899, jouer en Turquie *Ruy-Blas, Œdipe-Roi* et *Hamlet* sans « tripatouillages ». Croirait-on que le *roi* de la *Favorite* doit abdiquer et devenir un *duc* quelconque, s'il tient à être applaudi par le public pérote ? Pourquoi ? Je vous le donne en mille. Parce que, comme c'est un très grand honneur d'être choisi par le sultan pour devenir l'époux d'une de ses *ikbals* (favorites) — nom donné aux odalisques qui ont partagé la couche impériale, — et que cette faveur est toujours acceptée avec une vive reconnaissance, la censure ottomane ne voit dans le ténor Fernand qu'un révolté, d'autant plus dangereux qu'au lieu de remercier son souverain de la faveur spéciale dont il est l'objet, il repousse l'ikbal d'Alphonse XI et se permet de chapitrer son roi en pleine cour, de briser son épée et de fouler aux pieds l'ordre de la Toison d'or !!!

Dernièrement encore, — il n'y a pas cinq mois, — M^me^ Jane Hading n'a pu, lors de sa tournée, jouer la *Princesse Georges* sous ce titre. Il a fallu, — pour que la comédie de Dumas fils put être représentée à Constantinople, — mettre sur les affiches : *La Duchesse Georges.*

Aussi point n'en faut de ces spectacles qui peuvent faire perdre le respect qu'on doit aux monarques et aux grands. Cette interdiction s'étend jusqu'aux opérettes que la fantaisie de nos librettistes égaye parfois d'un roi imaginaire.

Certes, la sévérité de la censure, la dislocation et la pénurie des troupes homogènes, le manque d'une salle nationale, la dernière discorde civile, ne sont pas motifs indifférents à la crise que traverse la scène turque ; mais leur poids est presque nul devant la cause première inhérente, malheureusement, à l'organisation de la société musulmane.

Cette cause est la condition faite par les lois à la femme turque.

« Voilà l'ennemi du progrès en Turquie, s'écriait le grand-vizir Fuad-Pacha, en montrant le mur des harems : tant que ce mur existera, nous ne serons aptes à rien. »

Ce mot profond acquiert une valeur d'autant plus grande qu'il se trouve placé dans la bouche d'un musulman.

Oui, tant que la femme, en Turquie, sera considérée comme « un être sans âme, passif et nul », que l'indépendance du cœur et l'indépendance de l'amour lui seront refusées, qu'elle n'aura pas conscience du rôle admirable qui la fait, dans la création et la société, l'égale et non « l'esclave de l'homme » ; en d'autres termes, tant que ce mur existera, les arts périclite-ront. Et comme les arts, qu'on croit un luxe, ne sont en réalité que le pain de l'âme, du cœur et de l'esprit, les Osmanlis se verront privés de la nourriture spirituelle qui, seule, rend les peuples grands et forts. Voilà pourquoi, peut-être, petit à petit, s'amoindrit, se morcelle et s'émiette le vaste empire qui fut la Turquie de Soliman-le-Grand. Et tant que ce mur existera, l'amoindrissement, le morcellement, l'émiettement continueront leur action néfaste et destructive jusqu'à l'heure de l'écroulement final. Alors, le mur tombera. Trop tard ! Pourquoi lutter contre le courant du siècle et ne pas vouloir, de plein gré, une réforme qu'un jour ou l'autre la civilisation imposera fatalement ? C'est écrit. Si le théâtre turc ne produit plus, n'est-ce pas plutôt qu'il est « vidé », qu'il a usé tous les sujets, hormis l'inépuisable *éternel féminin ?*

Si je me suis permis de traduire ici un sentiment général, c'est que j'aime l'Orient. J'y suis né, j'y ai vécu. Mes yeux sont encore pleins du ciel de sa lumière et plus d'une attache rive mon cœur à son souvenir. C'est pourquoi je me dévouerai de mes faibles forces à son indépendance morale, fièrement heureux si mes efforts aident à donner un jour à la musulmane la place à laquelle, dans un monde et dans un siècle civilisés, a droit la *Femme*, cet être rose et charmant, et si frêle et si fort en sa mission doublement féconde, dont le corps, inspirant l'Amour, enfante la Vie ; dont l'âme, inspirant les Arts, engendre l'Immortalité !

ADOLPHE THALASSO.

M. ADOLPHE THALASSO prie les auteurs, critiques, hommes de lettres, et toutes les personnes qui s'intéressent au mouvement théâtral de la Turquie, la Perse, la Grèce, la Russie, la Roumanie, la Serbie et la Bulgarie, de lui adresser leur correspondance soit à la *Revue Théâtrale*, 60, rue de La Rochefoucauld ; soit à son domicile particulier : 191, rue Saint-Honoré, Paris. AD. TH.

Cl. « Phébus ».

TROUPE MINAKIAN. — V^e^ TABLEAU DE LA *Dame voilée.*

Le Gérant : CHARLES RICHARD

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

CARTES D'ABONNEMENT D'EXCURSIONS EN BRETAGNE

Abonnements individuels

Il est délivré jusqu'au 31 Octobre, des cartes d'abonnement spéciales permettant de partir d'une gare quelconque (grandes lignes) du réseau de l'Ouest pour une gare au choix des lignes désignées ci-dessous, en s'arrêtant sur le parcours ; de circuler ensuite à son gré pendant un mois non seulement sur ces lignes, mais aussi sur tous leurs embranchements qui conduisent à la mer et, enfin, une fois l'excursion terminée de revenir au point de départ avec les mêmes facilités d'arrêt qu'à l'aller.

Carte I. — Sur la côte nord de Bretagne : 1re classe, 100 fr. ; 2e classe, 75 fr.. Parcours : gares de la ligne de Granville à Brest (par Folligny, Dol et Lamballe) et des embranchements de cette ligne conduisant à la mer.

Carte II. — Sur la côte sud de Bretagne : 1re classe, 100 fr. ; 2e classe, 75 fr. Parcours : gares de la ligne du Croisic et de Guérande à Châteaulin et des embranchements de cette ligne conduisant à la mer.

Carte III — Sur les côtes nord et sud de Bretagne : 1re classe, 130 fr. ; 2e classe, 95 fr. Parcours : gares des lignes de Granville à Brest (par Folligny, Dol et Lamballe) et de Brest au Croisic et à Guérande et des lignes d'embranchement conduisant à la mer.

Carte IV. — Sur les côtes nord et sud de Bretagne et lignes intérieures situées à l'ouest de celle de Saint-Malo à Redon : 1re classe, 150 fr. ; 2e classe, 110 fr. Parcours : gares des lignes de Granville à Brest (par Folligny, Dol et Lamballe), de Brest au Croisic et à Guérande et des lignes d'embranchement vers la mer, ainsi que celles des lignes de Dol à Redon, de Messac à Ploërmel, de Lamballe à Rennes, de Dinan à Questembert, de Saint-Brieuc à Auray, de Loudéac à Carhaix, de Morlaix et de Guingamp à Rosporden.

ABONNEMENTS DE FAMILLE

Toute personne qui souscrit en même temps que l'abonnement qui lui est propre, un ou plusieurs autres abonnements de même nature en faveur des membres de sa famille ou domestiques, habitant avec elle, bénéficie pour ces cartes supplémentaires de réductions variant entre 10 et 50 o/o suivant le nombre de cartes délivrées.

Pour plus de renseignements consulter le Livret-Guide illustré du réseau de l'Ouest, vendu 0 fr. 30, dans les bibliothèques des gares de la Compagnie.

CHEMINS DE FER DU NORD

PARIS-NORD A LONDRES

Viâ CALAIS ou BOULOGNE

Cinq services rapides quotidiens dans chaque sens. — Voie la plus rapide.

SERVICES OFFICIELS DE LA POSTE (Viâ CALAIS)

La gare de Paris-Nord, située au centre des affaires, est le point de départ de tous les grands Express Européens pour l'Angleterre, la Belgique, la Hollande, le Danemark, la Suède, la Norvège, l'Allemagne, la Russie, la Chine le Japon, la Suisse, l'Italie, la Côte d'Azur, l'Egypte, les Indes et l'Australie.

SERVICES RAPIDES entre Paris, la Belgique, la Hollande, l'Allemagne, la Russie, le Danemark, la Suède et la Norvège

5	express	dans chaque	sens	entre	Paris et Bruxelles	Trajet en	4 h. 30
3	—	—	—	—	Paris et Amsterdam	—	9 h.
5	—	—	—	—	Paris et Cologne	—	8 h.
4	—	—	—	—	Paris et Francfort	—	12 h.
4	—	—	—	—	Paris et Berlin	—	8 h.
		par le Nord-Express				—	16 h.
		par le Nord-Express, bi-hebdomadaire				—	51 h.
2	express	dans chaque	sens	entre	Paris et Saint-Pétersbourg	—	46 h.
1	express	dans chaque	sens	entre	Paris et Moscou	—	62 h.
2	—	—	—	—	Paris et Copenhague	—	28 h.
2	—	—	—	—	Paris et Stockholm	—	43 h.
2	—	—	—	—	Paris et Christiania	—	53 h.

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

VILLES D'EAUX DESSERVIES PAR LE RÉSEAU P.-L.-M.

1° Billets d'Aller et Retour collectifs (de famille)

La Compagnie délivre, du 15 Mai au 15 Septembre, dans toutes les gares de son réseau sous condition d'effectuer un parcours simple minimum de 150 kilomètres, aux familles d'au moins trois personnes voyageant ensemble, des billets d'aller et retour collectifs de 1re, 2e et 3e classes, pour les stations thermales suivantes : Aix-en-Provence, Aix-les-Bains ; (Aix-les-Bains, Marlioz), Baume-les-Dames (Guillon), Besançon, Bourbon-Lancy, Carpentras (Montbrun), Cette (Balaruc), Chambéry (Challes), Charbonnières-les-Bains, Clermont-Ferrand (Royat), Coudes-Saint-Nectaire, Digne, Die (Le Martouret, Sallières-les-Bains), Divonne-les-Bains, Euzet-les-Bains, Evian-les-Bains (Amphion), Genève (Champel), Grenoble (Uriage), Groisy-le-Plot-la-Caille, La Bastide-Saint-Laurent-les-Bains, Le Fayet-Saint-Gervais, Le Lue et Le Cannet (Pioule), Lépin-Lac-d'Aiguebelette (La Bauche), Lons-le-Saunier, Manosque (Greoulx), Menthon (Lac d'Annecy), Montélimar (Boudonneau), Montpellier (Palavas), Montrond (Montrond Geyser), Moulins (Bourbon-l'Archambault), Moutiers-Salins (Salins-Brides), Pontcharra-sur-Bréda (Allevard), Pougues-les-Eaux, Rémilly (Saint-Honoré-les-Bains), Riom (Châtelguyon, Châteauneuf), Roanne (Saint-Alban), Sail-sous-Couzan, Saint-Georges-de-Commiers (La Motte-les-Bains), Saint-Julien-de-Cassagnas (Les Fumades), Saint-Martin-Sail-les-Bains, Salins (Jura), Sautenay, Sarrians-Montmirail, Sauve (Fonsange-les-Bains), Thonon-les-Bains, Vals-les-Bains-la-Begude, Vaudenesse-Saint-Honoré-les-Bains, Vichy (Vichy-Cusset), Villefort (Bagnols).

Le prix s'obtient en ajoutant au prix de quatre billets simples ordinaires (pour les deux premières personnes) le prix d'un billet simple pour la troisième personne, la moitié de ce prix pour la quatrième et chacune des suivantes. — Validité : 33 jours, faculté de prolongation. — Arrêts facultatifs.

2° Billets d'Aller et Retour individuels

La Compagnie délivre, du 15 Mai au 30 Septembre, dans toutes les gares de son réseau, des billets d'aller et retour de 1re, 2e et 3e classes comportant une réduction de 25 % en 1re classe, et de 20 % en 2e et 3e classes, pour les stations thermales dénommées ci-dessus.

Validité : 10 jours (non compris les jours de départ et d'arrivée). Faculté de prolongation.

Arrêts facultatifs.

Faire la demande de billets 4 jours à l'avance à la gare de départ.

NOTA. — Il peut être délivré à un ou plusieurs des voyageurs inscrits sur un billet collectif de stations thermales et en même temps que ce billet, une carte d'identité sur la présentation de laquelle le titulaire sera admis à voyager isolément (sans arrêt), à moitié prix du tarif général, pendant la durée de la villégiature de la famille, entre la gare de départ et le lieu de destination mentionné sur le billet collectif.

Billets directs simples de PARIS à ROYAT et à VICHY

La voie la plus courte et la plus rapide pour se rendre de Paris à Royat est la voie « Nevers-Clermont-Ferrand ».

de PARIS à { Royat, 1re classe, 47 fr. 70. — 2e classe, 32 fr. 20. — 3e classe, 21 fr.
{ Vichy, 1re classe, 40 fr. 90. — 2e classe, 27 fr. 60. — 3e classe, 18 fr.

CHEMIN DE FER D'ORLÉANS

Relations rapides entre Paris et les Stations thermales du Centre

En sus des deux trains express qui desservent pendant toute l'année les stations thermales de **Néris**, du **Mont-Dore** et de **La Bourboule**, la Compagnie d'Orléans vient de mettre en marche, pour toute la durée de l'été, deux nouveaux trains express spécialement destinés aux relations entre **Paris** et ces stations thermales.

Voici l'horaire de ces quatre trains :

ALLER	Du 8 au 30 Juin inclus.	Du 1er Juillet au 20 Sept inclus.	Du 8 au 30 Juin inclus.	Du 1er Juillet au 20 Sept. inclus.
PARIS-QUAI D'ORSAY, départ	8 h 38 m.	8 h. 56 m.	8 h. 9 s.	8 h. 16 s.
CHAMBLET-NÉRIS, arrivée	2 h. 52 s.	2 h. 34 s.	3 h. 39 m.	3 h. 54 m.
LA BOURBOULE, arrivée	6 h. 17 s.	5 h. 36 s.	6 h. 55 m.	6 h. 38 m.
LE MONT-DORE, arrivée	6 h. 35 s.	5 h. 54 s.	7 h. 18 m.	7 h. 2 m.
RETOUR	Du 8 au 30 Juin inclus.	Du 1er Juillet au 20 Sept. inclus.	Du 8 au 30 Juin inclus.	Du 1er Juillet au 20 Sept. inclus.
LE MONT-DORE, départ	11 h. 40 m.	1 h. 1 s.	8 h. 5 s.	8 h. 15 s.
LA BOURBOULE, départ	midi 6.	1 h. 19 s.	8 h. 22 s.	8 h. 32 s.
CHAMBLET-NÉRIS, départ	3 h. 36 s.	4 h. 13 s.	10 h. 31 s.	10 h. 16 s.
PARIS-QUAI D'ORSAY, arrivée	10 h. 1 s.	9 h 56 s.	6 h. 27 m.	6 h. 12 m.

Un wagon-restaurant est attelé aux deux express de jour.

COMPTOIR NATIONAL D'ESCOMPTE DE PARIS

Capital : 150 millions de francs entierement versés.

SIÈGE SOCIAL : 14, rue Bergère

SUCCURSALE : 2, place de l'Opéra — PARIS.

Président du Conseil d'administration :
M MERCET O. ✻.

Directeur général-Administrateur :
M. Alexis ROSTAND O. ✻.

OPÉRATIONS DU COMPTOIR

Bons à echeance fixe, Escompte et Recouvrements. Comptes de chèques, Lettres de crédit, Ordres de Bourse, Avances sur titres Chèques, Traites, Envois de fonds en province et à l'Etranger, Garde de titres, Prêts hypothécaires maritimes. Garantie contre les risques de remboursement au pair, Paiement de coupons, etc.

LOCATION DE COFFRES-FORTS

Le Comptoir tient un service de coffres-forts à la disposition du public *14 rue Bergère, 2, place de l'Opéra, 147, boulevard Saint-Germain*, et dans les principales Agences.

Une clef spéciale unique est remise à chaque locataire. — La combinaison est faite et changée à son gré par le locataire. — Le locataire peut seul ouvrir son coffre.

BONS A ÉCHÉANCE FIXE

Intérêts payés sur les sommes déposées

De 6 mois jusqu'à 1 an	1 ½ %;
Au delà de 1 an jusqu'à 18 mois	2 %;
Au delà de 18 mois jusqu'à 2 ans	2 ½ %;
Au delà de 2 ans	3 %.

Maison de premier Ordre

PRODUITS PHOTOGRAPHIQUES

CRISTALLOS

RÉVÉLATEUR FIXO VIREUR CAMÉLEON

Envoi des Catalogues et Echantillons contre 45 cent.

67, Boulevard Beaumarchais, PARIS

Contre LA CHUTE DES CHEVEUX
Pour le NETTOYAGE de votre CHEVELURE
Faites usage du Merveilleux **Pétrole HAHN**
ANTISEPTIQUE
Souverain pr développer, embellir et fortifier la Chevelure des Enfants.
ATTENTION ! Il existe des contrefaçons. — Exiger le véritable Pétrole HAHN, préparé par F. VIBERT, Lauréat, de Chimie, Fabricant, 47, Avenue des Ponts, à LYON.

CRÈME SIMON

Médailles d'Or aux Expositions universelles de Paris 1889-1900
La délicieuse **ABRICOTINE P. Garnier**
est le complément de tout bon repas
EN VENTE chez les négociants et les entrepositaires maisons de comestibles et épiceries fines.

PHOSPHATINE FALIÈRES

ALIMENT DES ENFANTS

DEMANDEZ PARTOUT
le NOUVEAU Papier Citrate **JOUGLA** à 70c LA POCHETTE
C'est le Meilleur

BOUTEILLES ET BOUCHONS
Établissement fondé en 1795
EDARD — EDARD ET MELIN
CH. BARREZ, Successeur
26, 28, Rue du Dragon, PARIS — 37, Crutched Friars, LONDRES
Seul dépot des Verreries de Vauxrot (Aisne), de Lourches (Nord) et d'Arques (P.-de-C.). — Capsules métalliques de la Maison MEYNIEU et Cie, Bordeaux. Seul agent à Paris. — *Téléphone* 702-39. Adresse télég. : TRADOB.

Exposition de 1900 : Grand Prix
Violet Parfumeur PARIS
SAVON ROYAL DE THRIDACE
SAVON VELOUTINE
Recommandés par les médecins p^r Hygiène de la Peau et Beauté du Teint

Thiébaut Frères
FUMIÈRE & GAVIGNOT
SUCCESSEURS
Bronzes d'Art
Figures
Ameublement
Éclairage
GRANDS PRIX : Paris 1878-1889
Hors Concours, Membre du Jury : Paris 1900
32, Avenue de l'Opéra

REVUE ALSACIENNE ILLUSTREE

PUBLICATION DE LUXE, TRIMESTRIELLE
Format in-4°. — Sixième Année.

Cette Revue forme chaque année, un volume de 250 pages, contenant environ 200 illustrations dans le texte et 16 à 20 planches hors-texte (eaux-fortes, bois, lithographies, etc.).
Elle étudie la vie et les œuvres des Alsaciens illustres, l'histoire, l'ethnographie, la topographie, les monuments du pays, l'art populaire ancien et le mouvement artistique contemporain, en un mot : tout ce qui contribue à faire mieux connaître et aimer l'Alsace.
Chaque fascicule, en outre, comprend une *Chronique d'Alsace-Lorraine*. Des notices biographiques et nécrologiques y fixent le souvenir des personnages marquants ; les principales publications intéressant la province y sont analysées ; enfin, une rubrique spéciale illustrée de nombreuses gravures, enregistre les *faits et documents* utiles à retenir : littérature, beaux-arts, archéologie, folklore, politique, droit, économie politique, agriculture, commerce et industrie, statistique, etc.

Abonnement pour une année :
STRASBOURG, 15 francs ; ALSACE-LORRAINE, 17 francs ; FRANCE et ÉTRANGER, 19 francs.
A Strasbourg, aux bureaux de la Revue, *27, rue des Serruriers; à Paris, à la* Revue Théâtrale, *60, rue de La Rochefoucauld et chez tous les Libraires.*

LE SAVON VERT DE L'AMIRAL à l'Extrait de FIEL de Bœuf s.g.d.g. FAIT MAIGRIR
LA PARTIE DU CORPS SAVONNÉE
Sans altérer ni la santé ni l'épiderme. la b^te 2 pains 10f (100 France, c. mdat).
Brochure sur demande. SAVONNERIE de l'AMIRAL, 35, r. Le Peletier, Paris

Photographie
Cautin & Berger
Attitrée des Gens du Monde et des Artistes
Poses extrêmement soignées
Poses de théâtre
AGRANDISSEMENTS
Reproduction de Scènes
Procédés tout à fait spéciaux
HOTEL PRIVÉ
62, Rue Caumartin, 62
Médaille d'Or à l'Exposition de 1900

EN VENTE CHEZ TOUS LES LIBRAIRES
NOS ARTISTES
DES THÉATRES ET CONCERTS
Par JULES MARTIN
400 PORTRAITS et BIOGRAPHIES
Seul ouvrage donnant l'AGE EXACT de tous les Artistes.
Préface par ALFRED CAPUS.
Ce volume est en vente à la *Revue Théâtrale*, 60, rue de La Rochefoucauld, PARIS.
ENVOI FRANCO CONTRE MANDAT-POSTE DE 3 FR. 50

L'IMMALINE
MARQUE DÉPOSÉE EN 1904
SÈVE CAPILLAIRE
FORTIFIE LA CHEVELURE et lui donne un éclat incomparable. — *Maintient l'ondulation.*
SOUVERAINE contre la CALVITIE
Favorise la repousse par son action énergique sur les bulbes capillaires.
PRIX DU FLACON : 6 fr. — 11 fr. le DEMI-LITRE. — 20 fr. le LITRE.
L. CHOMEAU, Spécialiste, 4, Boul^d Voltaire, PARIS.
EN VENTE : Salons de Coiffure et envoi franco contre mandat.

EN VENTE A LA LIBRAIRIE DU FIGARO
26, Rue Drouot, 26, Paris
LA COLLECTION de la Revue Théâtrale RELIÉE DE LA 1re SÉRIE
Prix : 18 francs

IDEAL
Marque deposee
Les clichés photographiques des scènes d'intérieur ont été obtenus par les **Appareils** et la **Poudre Éclair IDÉAL.**
Pour tous renseignements, s'adresser à M. d'OSMOND, *39, Rue Notre-Dame-de-Lorette, PARIS.*

LOUIS BLOT
TAILLEUR
Téléphone 309-89
30, Faubourg Montmartre
RAYON SPÉCIAL DE LOCATION D'HABITS

Nous recommandons ces Spécialités

PASTILLES VOGUET
QUINO-PHOSPHATÉES
Toniques, Fortifiantes, Anti-déperditrices
Contiennent l'extrait sec et les mêmes principes médicamenteux du **Vin Voguet.**
Anémie, Chlorose, Tuberculose, Neurasthénie, etc.
Entretiennent les **forces**, préviennent la **fatigue**, la **soif** chez les **professeurs, chanteurs, militaires, cyclistes, chasseurs, sportsmen**, etc.
Elles sont utiles surtout aux **chanteurs** *par leur action tonique spéciales aux cordes vocales.*
La boite, **2f. 90**; les 6 boites, **16f. 50**
Mandat à la demande franco

LE VIN VOGUET
Combat énergiquement le **mal de mer, le soulage** avec **efficacité.**
Il **fortifie** les **cordes vocales**, rend la **voix souple** et **claire.**
L'usage du **VIN VOGUET**, même prolongé, ne cause ni **trouble gastro-intestinal**, ni **constipation**; aucun **alcool** n'entre dans la macération des produits médicamenteux.

CONSULTEZ VOTRE MÉDECIN
PLUSIEURS MÉDAILLES D'OR DIPLOMES D'HONNEUR
VIN VOGUET
AU VIEUX MUSCAT
DU CELÈBRE CLOS DE L'ARCHEVECHE
"CARTHAGE"

QUINO-
GLYCÉRO PHOSPHATE DE CHAUX
QUINQUINA
PHOSPHATÉ
GLYCÉRO PHOSPHATE DE SOUDE
KOLA-COCA

Épuisement, Neurasthénie, Anémie, Chlorose, Tuberculose, Dyspepsies, Fièvres paludéennes, Maladies chroniques, Diabète, Convalescence de la Grippe, et des Maladies Fébriles, Allaitement, &a &a &a
MODE D'EMPLOI : 2 ou 3 VERRES à MADÈRE par JOUR
PRIX de la BOUTEILLE 5 FRANCS
DANS TOUTES LES PHARMACIES ET L'ETRANGER
Dépôt Général : 44, boulevard Haussmann, en face l'Opéra
PAUL DEFRANCE & Cie, PHARMACIEN — PARIS-FRANCE

PASTILLES VOGUET
ANTI-DIABÉTIQUES
(Sans Sucre, ni Féculents)
Toniques et régulatrices de la nutrition aux
Glycéro Phosphate de Chaux ;
Glycéro Phosphate de Soude ;
Méthyl-arsinate de Soude ;
Quinquina, Kola, Coca, Bardane.
Diabète, Glycosurie, Affaiblissement général, Anémie, Neurasthénie qui en dérivent
La boite, **3f. 90**; les 6 boites, **22f. 50**
Par mandat-poste franco

Pour ces **TROIS SPÉCIALITÉS** exiger l'**Etiquette** avec **Deux Moines** et la **Croix**
Se **méfier** des **contrefaçons.**
Dépôt du **CARDINAL QUINQUINA**
ABSOLUMENT PUR

Ajouter 85 cent. en mandat et colis postal 3, 6 boites